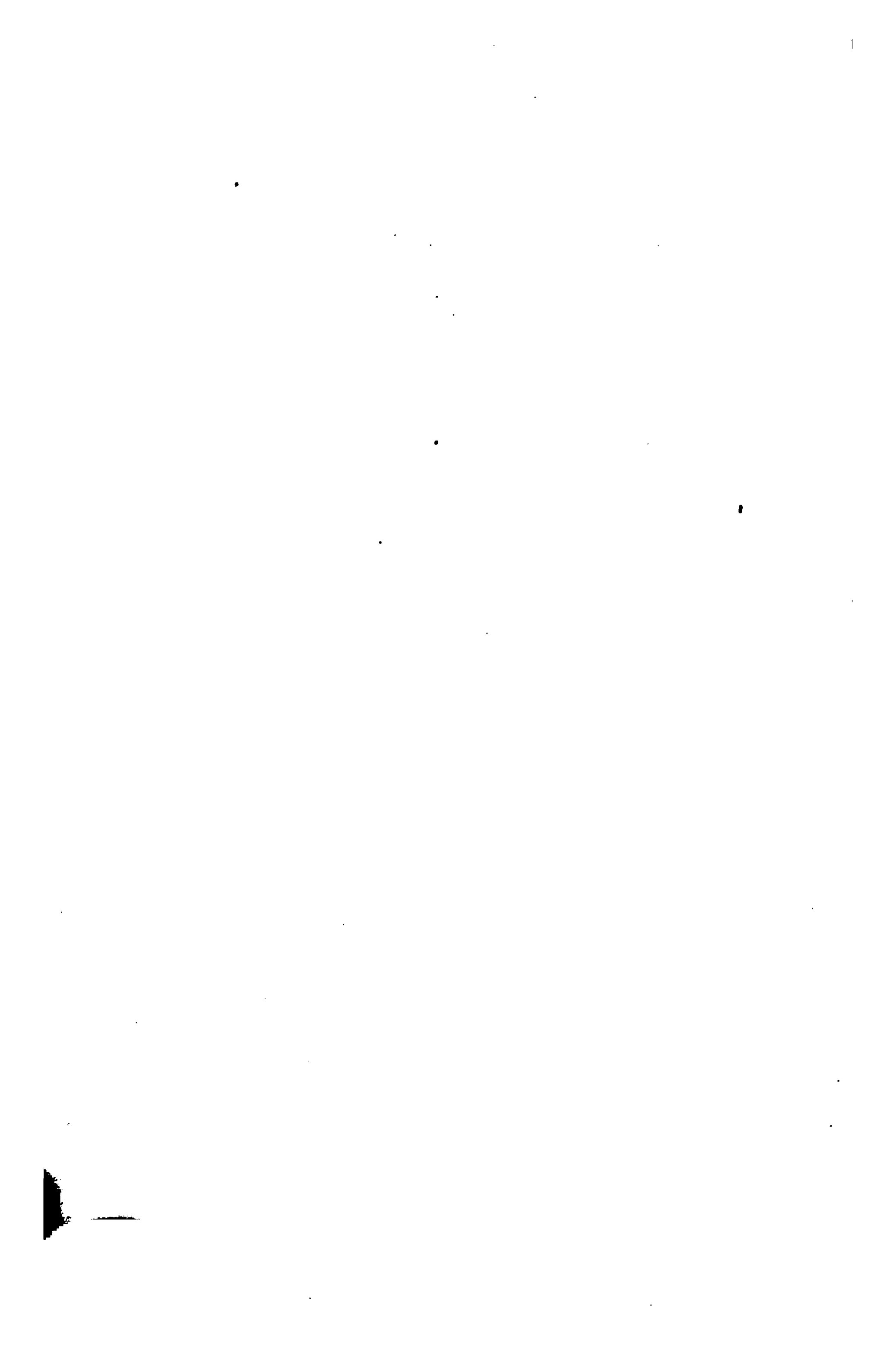

Google



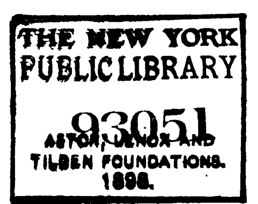
Ästhetik
des
Tragischen

Von

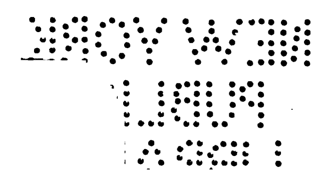
Johannes Volkelt
Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig



München 1897
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Vorwort.

Wenn es so häufig in Vorreden heißt: es sei für das vorliegende Buch ein besonderes Bedürfnis vorhanden, so ist diese Versicherung in der Regel nicht sonderlich ernst zu nehmen. Von den hier dargebotenen Untersuchungen dagegen darf ich mit festem Nachdruck behaupten, daß sie den Zweck haben, eine empfindliche Lücke in der ästhetischen Litteratur auszufüllen. Jeder, der nicht theoretisch voreingenommen ist, muß anerkennen, daß die vorhandenen Theorien des Tragischen, soviel Wertvolles und Tiefes sie auch enthalten, sich mit der reichen, vielgestaltigen Fülle dessen, was uns in den Dichtungen als tragisch ergreift, keineswegs decken, ja meistens sogar von ausschließender, unduldsamer Art sind. Das Tragische stellt sich in einer verwickelten Mannigfaltigkeit von Arten, Abstufungen, Übergangs- und Nebenformen dar. Diesem Reichtum ästhetischer Gestalten und Werte ist die Theorie des Tra-

gischen bisher nicht gerecht geworden. Wo eine Gliederung des Tragischen versucht wurde, dort geschah dies fast immer von einem einzigen Gesichtspunkte aus, während sich in Wahrheit das Reich des Tragischen nach zahlreichen Einteilungsgründen ordnet. So sehr daher auch die folgenden Betrachtungen es sich angelegen sein lassen, das bisher Geleistete freudig anzuerkennen und in die passende Stelle des Gesamtzusammenhanges einzugliedern, so zeigen sie sich doch in noch stärkerem Grade von dem Gedanken beherrscht, daß es gelte, der Theorie des Tragischen mehr Vielfältigkeit, Beweglichkeit, Anpassungsfähigkeit zu geben, sie von einengenden Vorurteilen, mögen sie nun aus Weltanschauung und Lebensstimmung oder anderswoher stammen, zu befreien, den Gesichtspunkt relativ berechtigter, mannigfaltig abgestufter ästhetischer Werte mit Entschiedenheit in sie einzuführen und die eingewurzelte Neigung des Denkens zum Übersteigern und Verabsolutieren herausgegriffener wichtiger Momente von ihnen fernzuhalten. Und auch der Erfahrungsgrundlage muß eine breitere, ausgreifendere Gestalt gegeben werden. Die deutsche Ästhetik hat bei Behandlung des Tragischen bisher fast immer nur die Dramen von Äschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, etwa noch von Kleist zu Grunde gelegt. Damit sind aber gewaltige Massen merkwürdiger und lehrreicher Gestaltungen des Tragischen höchst ungerechtfertigter

Weise von vornherein als belanglos für die Theorie des Tragischen erklärt.

Was nun die von mir gebrachten Beispiele betrifft, so finden sich natürlich auch solche darunter, die rücksichtlich ihrer Bedeutung für das Tragische verschiedene Auffassungen möglich machen. Man denke an Antigone, Hamlet, Goethes Faust, Emilia Galotti. Ich habe in diesen Fällen, um den Zusammenhang nicht durch Abschweifungen zu stören, einfach meine Auffassung maßgebend sein lassen. Sollte indessen auch für diesen oder jenen Leser wegen abweichender Auffassung das eine oder andere Beispiel in Wegfall kommen, so ist jeder wichtigere Punkt meiner Darlegung noch durch so zahlreiche andere Beispiele gestützt, daß ein solcher Wegfall von keinem Belange wäre.

Ich habe die Ästhetik des Tragischen mit einem Ausblick in die Metaphysik geschlossen. Ich bemerke schon an dieser Stelle, daß die Theorie des Tragischen von den Darlegungen des letzten, der Metaphysik des Tragischen gewidmeten Abschnittes gänzlich getrennt und unabhängig ist. Dieser Abschnitt ist nur für solche Leser bestimmt, die nach der langen Wanderung durch lebensvolle, farbenreiche ästhetische Gefilde noch Lust und Vertrauen haben, mir zu kurzem Hinabsteigen in die Tiefen der Metaphysik zu folgen.

In unserer Zeit kann man öfters den Vorwurf lesen, daß die normative Ästhetik nur anspruchsvolle, großklingende, aber schiefe und haltlose, wo nicht gar leere Abstraktionen zu geben vermöge; daß sie den Schöpfungen der Kunst entweder Gewalt anthue oder sie mit ihren weiten Begriffen überhaupt nicht treffe und einfange. Die folgenden Untersuchungen sollen zeigen, daß die normative Haltung der Ästhetik mit genauem, breitem und unbefangenem Eingehen auf die Erzeugnisse und Offenbarungen der Dichtkunst durchaus vereinbar ist. Es ist mir immer vorgekommen, daß das Schelten auf die normative Ästhetik meistenteils mit Unfähigkeit zu strengem, diszipliniertem Denken in ästhetischen Dingen zusammenhänge.

Leipzig, den 22. Oktober 1896.

Johannes Volkelt.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Abschnitt.

Psychologische Methode.

Ablehnung der spekulativen Methode.

Wie werden wir am besten zu einer wohlbegründeten Überzeugung über die Natur des Tragischen gelangen? —

Ich gehöre nicht zu den Verächtern der spekulativen Ästhetik; ich weiß, daß sie trotz allen metaphysischen Übersteigerungen und sonstigen Gewaltthätigkeiten, trotz aller aristokratischen Unduldsamkeit und allem pedantischen Klassizismus nicht nur eine Fülle fördernder Anstöße und kühner Geistesblitze, sondern auch Schätze grundlegender und tiefgeschöpfter Wahrheiten enthält. Zu den Vorzügen dieser Ästhetik vermag ich aber am allerwenigsten die von ihr ausgeübte Methode zu zählen. Das Ableiten und Aufbauen aus Begriffen ist in Wahrheit ein dunkles Ergebnis aus Selbsttäuschung und Erschleichung, aus Genialität der Intuition und Despotismus des Behauptens. Der spekulative Ästhetiker täuscht sich vor, seine Feststellungen lediglich aus Ideen und Begriffen, die irgendwie ursprünglich die Bürgschaft der Wahrheit in sich tragen sollen, zu gewinnen; und doch läßt er sich insgeheim überall, wo er zu etwas Neuem fortschreitet, von Erinnerungen an innere Erlebnisse und äußere Anschauungen leiten. Und während er jeden seiner Sätze zu beweisen verspricht, kennzeichnet sich gerade die von ihm gebotene Ästhetik durch einen auffallenden Mangel an Begründungen. Wohl hat man das Gefühl, daß ein kongenialer Geist tiefe Blicke in die Geheimnisse von Schönheit und Kunst thut; aber hiermit verbindet sich die Neigung zu

schroffem Versichern und kurz angebundenem Verabsolutieren in einem Grade, daß das unbefangene Zergliedern und Begründen fast ganz unmöglich gemacht wird.

Allgemeinste Begründung der psychologischen Methode.

So werden wir uns denn von der Methode der spekulativen Ästhetik fernhalten und die Theorie des Tragischen in beständiger Anknüpfung an die Erfahrung zu gewinnen versuchen. Die Erfahrungsthatsachen aber, von denen die Ästhetik auszugehen hat, sind ausschließlich seelischer Natur. Nur auf psychologischer Grundlage kann die Ästhetik betrieben werden. Auch das Kunstwerk darf man keineswegs als einen im vollen Ernst objektiven Ausgangspunkt ansehen. Für die naive Betrachtung scheint sich allerdings die Erfahrungsgrundlage der Ästhetik in eine subjektive. psychologische und eine objektive, der Außenwelt angehörige zu spalten. Zu jener gehören die Vorgänge des künstlerischen Betrachtens, Genießens, Schaffens, zu dieser die Kunstwerke. Sieht man indessen näher zu, so handelt es sich auch in den Kunstwerken, soweit sie für die Ästhetik in Betracht kommen, durchaus um ein seelisches Bestehen. Denn den Gebilden der Kunst kommt nur insofern Kunstdasein zu, als sie mit Anschauung, Phantasie, Gefühl ergriffen, also auf seelischem Boden und aus seelischem Material geformt werden. Was die Kunstwerke als Dinge der Außenwelt sind — Marmor, Erz, Leinwand oder Holz mit einer Farbenschicht, Luftschwingungen u. s. w. —, das ist genau genommen nur die äußere Grundlage, nur die bestimmte, in der Außenwelt festgelegte Anweisung, der gemäß der ästhetisch gestimmte Mensch mit verhältnismäßig müheloser, nahezu selbstverständlicher Notwendigkeit in Anschauung, Phantasie und Gefühl das im Künstlergeist urbildlich geschaffene Kunstwerk nacherzeugt. Das Kunstwerk hängt als künstlerisch wirkendes Gebilde durchaus an den eigentümlichen Bedingungen menschlichen Empfindens, Wahrnehmens, inneren Anschauens, Fühlens u. s. w. Was das Kunstwerk hiervon abgesehen noch ist, dies kommt für die Ästhetik nur als ein Substrat in Betracht, das als ein jenem vom menschlichen Bewußtsein getragenen und umfangenen Gebilde immerdar

entsprechendes Etwas stillschweigend vorausgesetzt, das aber als solches niemals von der Ästhetik in Untersuchung gezogen wird. Es bleibt also auch angesichts der Kunstwerke dabei, daß die Erfahrungsgrundlage dieser Wissenschaft durchgängig in seelischen Vorgängen besteht.

Ich will diese psychologische Methode nicht eingehend beschreiben. Die folgenden Untersuchungen mögen die in ihnen ausgeübte Methode selber rechtfertigen. Nur einem Punkte, der mir als besonders wichtig erscheint, sei eine etwas eingehendere Erwägung gewidmet.

Abweisung der abstrahierenden Methode.

Besonders dort, wo bestimmte Gestalten des Ästhetischen, wie das Anmutige, Erhabene, Tragische, Rührende und dergleichen, untersucht werden, wird häufig nicht genug psychologisch verfahren; es wird das Untersuchen viel zu sehr als ein Abstrahieren geübt. Ich verstehe dies folgendermaßen. Es handle sich um die Bestimmung der Natur des Tragischen. Da wird ohne weiteres angenommen, daß an gewissen allgemein anerkannten Tragödien — etwa an denen von Äschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller — die Musterbilder des Tragischen vorliegen, und daß es darauf ankomme, von diesen Mustern das Tragische durch Abstraktion zu gewinnen. Allein worin liegt denn die Bürgschaft dafür, daß durch die Tragödien der ausgewählten Meister der Eindruck, der den Namen des Tragischen verdiene, hervorgebracht werde? Und daß in den Tragödien moderner, nicht den Vorzug des „Klassischen" genießender Dichter — eines Ibsen oder Gerhart Hauptmann — nur scheinbar Tragisches oder Tragisches von verzerrter Form vorkomme? Vielleicht wäre es umgekehrt richtiger, aus den Schöpfungen dieser und verwandter Dichter das Charakteristische des Tragischen zu abstrahieren! Weder den Dichtungen dieser noch jener Art ist es auf die Stirn geprägt, daß darin das wahrhaft Tragische zum Ausdruck komme. Und nachdem aus gewissen als mustergültig hingestellten Tragödien die gemeinsamen Merkmale des Tragischen abgezogen wurden: was bürgt denn dafür, daß innerhalb dieser Musterbilder alle Formen,

Stufen, Entwickelungen des Tragischen vertreten sind? Vielleicht werden gewisse, wenn auch verhältnismäßig einseitig oder unrein entwickelte, darum aber doch relativ berechtigte Stufen des Tragischen durch ganz andere, geringschätzig beiseite gelassene Dichtungen zur Anschauung gebracht. Der Umstand allein schon, daß diese Dichtungen erheblich anders und vielleicht weniger erfreulich und harmonisch als jene Musterdichtungen wirken, vermag noch nicht zur Ausschließung der in ihnen dargestellten Formen des Tragischen zu berechtigen. Kurz, wenn man in ästhetischen Untersuchungen dieses Verfahren, das ich als Abstrahieren von autoritativen Beispielen bezeichnen möchte, maßgebend werden läßt, so läuft man Gefahr, ins Enge und Schablonenhafte zu verfallen und sich gegen den Reichtum der ästhetischen Formen zu verstocken.[1])

Gewinnung charakteristischer ästhetischer Gefühlstypen.

Dieser Gefahr wird man entgehen, wenn man — handle es sich nun um das Tragische, Erhabene, Humoristische oder irgend eine andere Gestaltung des Ästhetischen — das Hauptaugenmerk auf die Gewinnung möglichst bedeutungsvoller ästhetischer Gefühlstypen richtet. Das heißt: man wird unter den mannigfaltigen Äußerungsweisen des ästhetisch erregten Gemüts Umschau zu halten und dabei darauf zu achten haben, welche charakteristisch ausgeprägten Formen sich darin als gruppenbildend und zwar als eine möglichst große Anzahl von Arten und Nebenarten in sich schließend entdecken lassen. Mit anderen Worten: den Hauptgesichtspunkt wird die naturgemäße

1) Über die Einengung der Theorie des Tragischen auf bestimmte Formen sagt Wetz in seinem trefflichen Werke „Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte“ (Worms 1890) beherzigenswerte Worte (S. 9 ff.), wenn auch der weitere Zusammenhang, in dem sie gesagt sind, manches Bestreitbare enthält. Die gekennzeichnete Autoritätenmethode finde ich innerhalb der ästhetischen Litteratur der letzten Zeit besonders in Hermann Baumgarts Handbuch der Poetik (Stuttgart 1887) angewandt. Zu seinen autoritativen Dichtungen (d. i. den „klassischen“ Werken der alten Griechen und der Deutschen und Shakespeare) gesellt sich hier übrigens noch die Autorität von Aristoteles und Lessing hinzu.

Gliederung der Äußerungsweisen der ästhetisch erregten Seele zu bilden haben — eine Gliederung meine ich, die das ästhetisch Zusammengehörige durch Hervorhebung möglichst elementarer und doch bestimmt charakterisierender psychologischer Faktoren verknüpft und ordnet und auf diese Weise sowohl den markierten Höhepunkten, als auch den schwankenden Übergängen des ästhetischen Gefühlslebens gerecht wird. Der Ästhetiker soll seinen Blick auf die ganze Mannigfaltigkeit bedeutender, eigenartiger ästhetischer Gefühlsgestaltungen gerichtet halten; er soll nicht nur die in die Augen fallenden, stark charakteristischen Gefühlstypen, die mit entschiedener Gewalt, mit dem Accente von Höhepunkten und unverkennbaren Normen wirken, in Betracht ziehen, sondern ebenso den Gefühlstypen von unscheinbarerer, mehr vermittelnder Art und von mehr oder weniger abweichender und ungewohnter Gestalt seine Aufmerksamkeit zuwenden. Wenn sich die ästhetische Betrachtungsweise von vornherein hiernach einrichtet, so wird sie leicht in der Lage sein, der Vielgestaltigkeit des Tragischen, seinen Stufen mit ihren Vorzügen und Schranken, seinen Nebenarten und Grenzformen gerecht zu werden. Sie wird sich dann nicht eigensinnig auf irgend eine höchste Art steifen. Überblickt man die theoretische Litteratur über das Tragische, so zeigt sich, daß selbst solche Schriftsteller, die, wie Vischer oder Hettner, eine Stufenfolge von Arten des Tragischen aufstellen,[1]) doch immer noch lange nicht genug auf den Reichtum tragischer Formen Rücksicht nehmen und die Theorie zu sehr auf das, was ihnen als höchste Form vorschwebt, zuspitzen.

Die gegenständliche Erfahrungsgrundlage.

Natürlich wird dabei Kunst und Natur nicht zu vergessen sein. Man wird das Aufsuchen und Bestimmen der charakte-

1) Friedrich Vischer unterscheidet das Tragische als Gesetz des Universums, das Tragische der einfachen Schuld und das Tragische des sittlichen Konflikts (Ästhetik, Reutlingen und Leipzig 1846—1857, §§ 130 ff.). Hettner nimmt gleichfalls drei Formen an: das Tragische der Verhältnisse, das der Leidenschaft und das der Idee (Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen. Braunschweig 1852. S. 85 ff.).

ristischen ästhetischen Gefühlstypen unter stetem Hinblick auf Kunstschöpfungen und Naturgegenstände auszuüben haben. Denn nur indem wir uns die Gegenstände der Kunst und Natur beständig vor Augen halten, können wir sicher sein, die ästhetischen Vorgänge in uns in möglichst vielgestaltiger und ausdrucksvoller Form zu erzeugen. Natürlich kommen hierbei besonders solche Gegenstände in Betracht, die nach Herkommen und Bewährung als Erreger der fraglichen Gefühle gelten dürfen. Zunächst also wird sich der Blick auf dasjenige Gebiet zu wenden haben, das mit dem Namen eben des Gefühlstypus bezeichnet zu werden pflegt, der untersucht werden soll. Indessen darf sich unser Blick nicht hierauf beschränken, sondern muß sich auch auf benachbarte, ja auch auf ferner liegende Gebiete lenken. Denn es ist leicht möglich, daß das, was üblicherweise z. B. den Namen des Tragischen oder Humoristischen trägt, sich mit dem entsprechenden charakteristischen Gefühlstypus nicht völlig deckt, und daß auch dort, wo man es nach der üblichen sprachlichen Bezeichnung kaum erwartet, der untersuchte ästhetische Typus mehr oder weniger deutlich zu finden ist.

Benennung der ästhetischen Gefühlstypen.

Selbstverständlicherweise wird es nun darauf ankommen, die verschiedenen ästhetischen Gefühlstypen möglichst im Einklang mit der herkömmlichen Bedeutung der dafür zur Verfügung stehenden Namen zu benennen. Abweichungen vom Sprachgebrauch und sprachliche Neuschöpfungen werden dabei freilich nicht zu vermeiden sein. Denn die Sprache hat ihre Ausdrücke für ästhetische Gefühle nicht auf Grund ästhetischer Analyse geprägt und abgegrenzt, sondern nur die auffälligsten ästhetischen Eindrücke roh und ungefähr in Wörter eingefangen. Auch die folgenden Untersuchungen werden zeigen, daß mancherlei, was häufig als tragisch gilt, nicht unter den gekennzeichneten Gefühlstypus fällt. Nichtsdestoweniger wird dieser Typus mit vollem Recht den Namen des Tragischen führen dürfen, weil er in den überwiegenden und zudem wichtigsten Fällen mit der üblichen Bedeutung des Wortes „tragisch“ zusammenfällt. Für die Formen und Stufen des

Tragischen freilich bietet der gewöhnliche Sprachgebrauch keine festen Bezeichnungen dar; hier werden passende Ausdrücke erst zu suchen sein.

Objektive und subjektive Form der psychologischen Methode.

Noch ist auf einen Unterschied innerhalb der psychologischen Methode aufmerksam zu machen: sie zeigt bald eine objektive, bald eine subjektive Form. Das erste ist der Fall, wenn die ästhetischen Gefühlstypen mehr ihrem Inhalt nach betrachtet werden, das zweite, wenn vor allem die mit dem Inhalt verknüpften Lust- und Unlustgefühle das Maßgebende für die Untersuchung bilden. Die ästhetischen Gefühle bestehen ja, wie alle anderen Gefühle, nicht bloß aus formalen, leeren Regungen der Lust und Unlust; sondern sie sind von einem mannigfaltigen, oft äußerst verwickelten Inhalt ausgefüllt. Wenn z. B. das Gemüt durch das Erhabene ernst und weihevoll gestimmt, durch das Komische erheitert wird, so gehört zu diesen Gefühlen offenbar auch ein Inhalt: dort bringt sich uns ein überragend Großes, ein Hinausstreben über Schranke und Endlichkeit, der entschiedene Gegensatz zu bescheidener und gemäßigter Kraft, hier ein eigentümlicher Kontrast zwischen Nichtigkeit und eingebildeter Größe und die Selbstauflösung dieser hohlen Größe zum Bewußtsein. Es leuchtet sonach ein, daß die psychologische Methode sich vorwiegend an die inhaltliche Seite der ästhetischen Gefühle oder vorwiegend an das Austönen des Inhalts in Lust und Unlust halten kann. Es handelt sich hierbei nur um einen Unterschied des Mehr oder Weniger. Bei der Unabtrennbarkeit beider Seiten wird die objektive Form der Methode von selbst dazu geführt, auch die lust- und unlustvollen Erregungen als solche mit hereinzuziehen; wie anderseits bei der subjektiven Haltung der Methode auch der Inhalt der Gefühle hereinspielen wird. Das Beste wird wohl sein, daß die beiden Formen der Methode einander ergänzen. So wird es auch in den folgenden Untersuchungen gehalten werden. Nachdem die Grundzüge des Tragischen nach der objektiven Methode festgestellt sein werden, wird das Tragische nach Seite der Lust und Unlust, in seinem formal subjektiven

Ausklingen zu betrachten sein. Der sechzehnte Abschnitt unterzieht sich dieser Aufgabe.

Normative Ästhetik.

Wenn von psychologischer Methode die Rede ist, so ist damit keineswegs das Aufgehen der Ästhetik in Psychologie vorausgesetzt. Die Ästhetik unterscheidet sich von aller Psychologie durch den maßgebenden Gesichtspunkt der Norm. Die ästhetischen Gefühle werden nicht bloß beschrieben, zergliedert, eingeteilt, in ihren gesetzmäßigen Beziehungen untersucht, sondern zugleich nach Wertmaßstäben beurteilt. Die künstlerischen Leistungen sollen der Befriedigung der gefühlserfüllten Phantasie, der Steigerung und Höherbildung der menschlichen Natur und zwar einer solchen Höherbildung dienen, die für das Innenleben von charakteristischem und unersetzlichem Werte ist. Künstlerisch berechtigt ist nicht jede beliebige Zumutung an unsere Phantasie, sondern es wird von den künstlerischen Schöpfungen vorausgesetzt, daß in ihnen eine Reihe von Erfordernissen erfüllt sei. Dementsprechend sind auch die ästhetischen Gefühle nicht sämtlich gleichberechtigt. Es sind mehr- und minderwertige, reinere und unreinere, allseitig und einseitig entwickelte zu unterscheiden; und manche Gefühlstypen, die als ästhetisch gelten wollen, werden vielleicht als Verzerrungen und Vergröberungen zu betrachten und daher auszuscheiden sein. Kurz: die psychologische Methode trägt in der Ästhetik zugleich einen normativen Charakter. Aus der ganzen folgenden Untersuchung wird der Sinn der Verknüpfung der normativen und psychologischen Betrachtungsweise deutlicher erhellen. An anderem Orte habe ich mich über den normativen Charakter der Ästhetik ausführlicher ausgesprochen.[1])

---

1) In meinem Buch „Ästhetische Zeitfragen“ (München 1895), S. 206 ff.

Zweiter Abschnitt.

Verbreitung des Tragischen.

Auf welchen Gebieten dürfen wir Tragisches anzutreffen erwarten? Und wie steht es auf den verschiedenen Gebieten mit den Bedingungen für die Entwickelung der Natur des Tragischen? Gibt es bedeutende Unterschiede in der Gunst und Ungunst dieser Bedingungen? — Es wird zweckmäßig sein, schon hier, zu Beginn unserer Untersuchungen, auf diese Fragen einzugehen. Schon darum, weil viel Einseitiges und Enges in den Theorien des Tragischen daher stammt, daß fast nur die Tragödie, und in dieser wieder fast nur die Hauptperson, der „Held", beachtet wurde.[1]) Die Beantwortung jener Fragen kann hier freilich nur vorläufiger Natur sein. Denn will man die Künste nach ihrem Vermögen, das Tragische sich entfalten zu lassen, abschätzen, so muß man schon eine bestimmte Auffassung vom Tragischen — wenn auch nur in gewissen ganz allgemeinen Zügen — voraussetzen. Das Berechtigte dieser Voraussetzung aber kann natürlich erst durch die folgenden Betrachtungen erwiesen werden.

Fragestellung.

Daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirklichkeit selbst Tragisches in Fülle aufweist, wird niemand bezweifeln. Was zunächst die menschlichen Schicksale betrifft, so haben die Tragödiendichter die Kämpfe, die sie darstellen, sehr häufig der Geschichte

Das Tragische im Leben.

1) Auf diesen Mangel der Theorien des Tragischen weist Heinrich Bulthaupt hin (Dramaturgie der Klassiker, Bd. 1, 3. Auflage, Oldenburg und Leipzig 1889; S. 366).

entnommen; und dabei ist sicherlich der häufigere Fall wieder der, daß diese Kämpfe nicht erst durch die dichterische Umformung überhaupt tragisch geworden sind, wenn auch diese Umformung in der Regel das in der Wirklichkeit schon vorhandene Tragische vertieft und zugeschärft hat. Die Geschichte ist voll von tragischen Gestalten und Schicksalen. Mit Recht hat Äschylos das Geschick des vermessenen Xerxes und seines Heeres, Shakespeare die kühnen Frevel in den Häusern Lancaster und York als Vorgänge von gewaltiger tragischer Wirkung empfunden. Und wer hätte sich nicht schon durch eherne Gestalten wie Hannibal und Napoleon oder durch gebrochene Charaktere wie Hölderlin, Heinrich Kleist oder den Maler Anselm Feuerbach tragisch bewegen lassen? Aber auch abgesehen von der Staaten- und Kulturgeschichte bietet das menschliche Leben nur zu viel tragische Kämpfe und Leiden dar. Was Schiller in Kabale und Liebe, Hebbel in Maria Magdalena, Sudermann in der Heimat schildert, kann in ähnlicher Form jeden Tag in unserer Nachbarschaft geschehen.

Das Tragische in der Natur.

Anders steht es mit dem Tragischen in der Natur. Hier kann es wohl öfters zu Andeutungen des Tragischen, zu Stimmungen, die in der Richtung auf das Tragische hin liegen, dagegen nur selten zu wahrhaft tragischen Eindrücken kommen. Denn zum Eindruck des Tragischen gehört, wie wir sehen werden, eine große Persönlichkeit, die von einem mindestens untergangdrohenden oder einem in den Untergang wirklich hineinreißenden Leid getroffen ist. Die Beseelung aber, die wir im ästhetischen Betrachten unwillkürlich mit der Natur vornehmen, gewinnt nur sehr selten den Grad von Bestimmtheit, daß uns gewisse Gegenstände und Vorgänge der Natur den Eindruck einer von schwerem, verderblichem Leid bedrängten oder in den Untergang gestürzten Persönlichkeit machten. Schon dafür, daß wir überhaupt ausgesprochen persönliches Leben in die Natur hineinlegen, liegen die Bedingungen ungünstig. Die Beseelung, zu der uns, die wir doch über die Stufe des mythologisch beseelenden Menschen längst hinaus sind, die Natur auffordert, hält sich im Bereiche unbestimmt

unpersönlichen Lebens. Die Stimmungen und Regungen, die uns aus Wiesen, Wäldern und Seen, Felsen und Wolken entgegenschauen, sind freilich seelischer Natur, aber diesem Seelischen ist die Bestimmtheit des Persönlichen nicht ausdrücklich gegeben. Dazu kommt aber nun noch, daß die zur Persönlichkeit erhöhte Natur ein sie in ihrem Innersten erschütterndes oder gar vernichtendes Leid an den Tag legen müßte. Trauer, Schwermut zeigen gar viele Landschaften; zum tragischen Eindruck aber gehört mehr. Hier muß die Trauer ein Leid sein, das der Größe, der Eigenart, dem Kerne des leidenden Helden Untergang droht oder wirklich bringt. Dies aber wird sich nur schwer in der Natur verwirklicht zeigen. Auch ist zu bedenken, daß das Leid durch eine Gegenmacht bedingt ist. Diese zerstörende Gegenmacht müßte gleichfalls in dem Anblicke der Natur anschaulich hervortreten. Man müßte diese Gegenmacht aus dem sichtlichen Widerstand und Kampfe der Natur herausfühlen. Die Gesamtheit dieser Bedingungen erfüllt sich nur selten. So zeigen öde, nackte, einsame Gegenden des Hochgebirges oder der Wüste in ihrer Physiognomie in der Regel zu wenig von Widerstand und Kampf, von feindlichen, untergrabenden Mächten, als daß der Ausdruck der stummen, starren Trauer zu der verwickelteren und lebendigeren Wirkung des Tragischen gesteigert würde. Eher wird diese Wirkung erreicht, wenn dahinfegender, zerstörender Sturm, wild sich hinwälzende Wässer eines ausgetretenen Stromes, rauchende oder verwitterte Ruinen und dergleichen der Landschaft das Gepräge der Verwüstung geben. Und wo der Lavastrom eines Vulkans in einen Urwald einbricht und tausendjährige Eichen niederwälzt,[1]) dort sind die angedeuteten Bedingungen in seltenem Grade erfüllt. Doch auch in einem so günstigen Falle bleibt der Eindruck des persönlichen Lebens ein zu unbestimmter, als daß der vollentwickelte Eindruck des Tragischen entstehen könnte.

---

1) Dieses Beispiel führt J. H. v. Kirchmann an (Ästhetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868. Bd. 2, S. 31).

Das Tragische in der Baukunst.

Überblicke ich die Künste, so dürften Tektonik und Architektur kaum imstande sein, das Tragische auch nur andeutungsweise zum Ausdruck zu bringen. Höchstens wird man von der Architektur mit Zeising[1]) sagen können, daß manche Bauwerke die Erinnerung an tragisches Leiden, Kämpfen und Untergehen, das sich in ihren Mauern ereignet hat, wachzurufen vermögen. Schwere, düstere Kerkermauern können die Vorstellung von namenlosen Qualen der Eingekerkerten, von Inquisitionsgreueln oder von Schandthaten des Despotismus, starrende Festungswerke die Vorstellung von den Schrecken und Drangsalen des Krieges veranlassen. Allein dann kommt eben diesen Phantasiegebilden, nicht jenen Werken der Architektur, der Charakter des Tragischen zu.

Allerdings vermag der Dichter, indem er ein Bauwerk und seine Schicksale schildert, vermöge der Gewalt seiner beseelenden Phantasie die tragischen Bilder, die sich an das Bauwerk assoziativ knüpfen, so intim und anschaulich hineinzudichten, daß der Tempel, der Dom, die Festung nun selbst wie ein tragischer Held vor uns zu stehen scheint. So weiß delle Grazie, die Dichterin des gewaltigen Epos Robespierre, die Pariser Bastille wie einen trotzig kämpfenden, finster leidenden Helden darzustellen, der den Geist der alten, knechtenden, gewaltthätigen Zeit tapfer und bis zum äußersten verteidigt, endlich aber gebrochen und kummervoll dem Ansturm der jungen, freiheitsdurstigen Zeit erliegt. Aber auch in solchen Fällen ist nicht das Bauwerk als solches der Träger

1) Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 536. Zeising behandelt das Vorkommen des Tragischen in den verschiedenen Künsten S. 535—547. Man vergleiche auch Moriz Carriere, Ästhetik. 3. Auflage. Leipzig 1885. Bd. 1, S. 196 f. — Wenn Friedrich Vischer sagt, man könne die Grundempfindung religiöser Baukunst tragisch nennen (Ästhetik, § 127), so verhält es sich hier genauer so, daß Vischer die religiösen Gefühle, die von den Baumeistern und Völkern in den Kirchen zum Ausdruck gebracht worden sind, infolge seiner individuellen Auffassung von Religion ins Tragische umdeutet. Nicht die kirchlichen Bauwerke selbst also stellen Tragisches dar, sondern tragisch sind nur gewisse Gefühle, die der Reflexion über den in diesen Bauwerken niedergelegten Gefühlsgehalt ihren Ursprung verdanken.

des Tragischen. Das Prädikat des Tragischen kommt hier genau genommen nur den geschichtlichen oder sonstigen Ereignissen zu. Das Gebäude wirkt tragisch nur als symbolische Verleiblichung von Ereignissen, die sich in ihm, bei ihm oder in Beziehung zu ihm abgespielt haben.

Das Tragische in Bildnerei und Malerei.

Bildnerei und Malerei dagegen vermögen mit ihren eigenen Mitteln Tragisches zur Darstellung zu bringen. Wenn etwa der Bildhauer das Schicksal der Niobe, der Maler die Kreuztragung, Kreuzigung oder die Beweinung des Leichnams Jesu oder — wie Signorelli und Michelangelo — den Sturz der Gottlosen zur Hölle darstellt, so ist der tragische Eindruck unbestreitbar. Mythologie, Geschichte, auch Privatleben — man denke an die beiden Louvresklaven Michelangelos — bieten diesen Künsten, insbesondere aber der Malerei, zahlreiche Stoffe tragischen Gepräges zu erfolgreicher Bearbeitung dar. Manche Maler, wie Delacroix, sind eine wahre Fundgrube für tragisch wirkende Gegenstände. Selbst ein so undramatischer Maler wie Anselm Feuerbach weiß aus der stummen, bewegungslosen Trauer seiner Gestalten uns nicht selten ein Leid entgegentönen zu lassen, das bis zur Tragik veredelt ist. Auch an Klingers Radierungen sei hier erinnert: sie lassen uns das schwere, geheimnistiefe Leid, das im Grunde der Welt ruht, ahnen. Zugleich zeigt dieses Beispiel, daß die bildende Kunst uns das Tragische nicht nur in Form eines Geschehens, sondern auch in *Form von Stimmungen*, also in einer der Musik angenäherten Weise, darzubieten vermag. So ist es auch in Boecklins Toteninsel.

Keine Entwickelung des Tragischen.

Völlig gewachsen freilich zeigen sich die bildenden Künste dem Tragischen nicht. Denn diese Künste vermögen in jedem einzelnen Kunstwerk den Gegenstand immer nur so, wie er in einem bestimmten Augenblick beschaffen ist, darzustellen. Das Nacheinander ist ihnen unzugänglich; aus soviel Veränderungen und Entwickelungsstufen sich auch ihr Gegenstand zusammensetzen mag, sie können diesen doch immer nur als in einen einzigen Zeitpunkt zusammengedrängt zur Anschauung bringen. Das

Tragische nun aber ist stets ein Entwickelungsvorgang: aus gefährlichen Keimen in Charakteren und Situationen entspringen unheildrohende Zwiespalte und Kämpfe, Leiden und Frevel; es finden mannigfaltige Wendungen, Wechselfälle, Verknotungen im Gange der unheilvollen Ereignisse statt; die Entwickelung des äußeren und inneren Verderbens durchläuft zahlreiche Stufen der Steigerung, bis endlich der Zusammenbruch unvermeidlich ist. Diese Anbahnung, Steigerung und Zuspitzung der tragischen Leiden und Kämpfe ist kein unmittelbar darstellbarer Gegenstand für Bildnerei und Malerei; nur an einem einzigen Punkte seiner Entwickelung vermögen diese Künste das Tragische zu fassen. Die früheren und nachfolgenden Abschnitte können immer nur vom Beschauer hinzuvorgestellt werden. Was sonach das Tragische noch abgesehen von dem Punkte ist, in dem es in jedem einzelnen Falle von dem Bildwerk festgehalten wurde, dies ist immer nur in der Form von Vorstellungsassoziationen des Betrachters vorhanden, denen — auch wenn sie sich zu subjektiven Phantasiegestalten ausfüllen und verdichten — doch die entsprechende Verkörperung im Kunstwerk fehlt. Die tragischen Geschicke der Niobe, Marias und Jesu, Gustav Adolfs oder Napoleons, die tragischen Voraussetzungen der Zerstörung Babylons, der Klagen des Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, der Raserei der Medea, des Gemetzels auf Chios im griechischen Unabhängigkeitskriege muß der Beschauer aus seiner Kenntnis oder aus den Erläuterungen, die ihm andere geben, in seiner Vorstellung den dargestellten Gegenständen hinzufügen. Freilich wird der Bildhauer oder Maler die tragische Entwickelung eines Gegenstandes in einem derartigen Augenblick festhalten, daß das Bildwerk das Hinzuvorstellen der übrigen Stufen des tragischen Verlaufs möglichst erleichtert. Für diesen Zweck sind der Augenblick der Katastrophe selbst oder Entwickelungspunkte, die dieser nahe liegen, am besten geeignet. Indessen kann es auch vorkommen, daß das Tragische weit zurückliegt und doch kraftvoll und vielsagend durch den festgehaltenen Augenblick hindurchscheint. So

ist es auf Feuerbachs Dantebild: der Dichter schreitet an uns als ein Mann vorüber, der tragisch gekämpft und gelitten, dann aber überwunden hat und nun zu entsagungsvoller Ruhe, zu schmerzgeborenem, strengem Frieden gelangt ist. Wie es sich indessen auch mit der Wahl des festzuhaltenden Augenblicks verhalte, es bleibt dabei, daß, so deutlich sich auch die Entwickelung des tragischen Vorgangs aus dem Bildwerk herausschauen läßt, diese Entwickelung für den Betrachter nur in Form einer ergänzenden Vorstellung vorhanden ist.

So vermögen also Bildnerei und Malerei dem Tragischen nicht völlig gerecht zu werden. Auch im günstigsten Falle ist die im Verhältnis zu dem dargestellten Augenblick vorhandene Vor- und Nachentwickelung des Tragischen nicht mehr als ein Vorstellungsanhängsel des Bildwerkes. Und zudem tritt für den Beschauer nicht selten die Schwierigkeit ein, sich diese Vorstellungen zu beschaffen. Man denke nur an Bilder, die ihren Gegenstand wenig bekannten Gebieten der Geschichte entnehmen.

Das Tragische in der Musik.

Auch der Musik kommt eine nicht geringe Ausdrucksfähigkeit für das Tragische zu, wenn auch die Bedingungen dieser Kunst gleichfalls eine dem Tragischen nach allen wesentlichen Seiten hin gerecht werdende Darstellung ausschließen.[1]) Natürlich denke ich hierbei nur an die reine Musik, nicht an das gesungene Lied, an Oper, Oratorium und dergleichen, die wegen ihrer Verbindung mit der Dichtkunst das Tragische weit bestimmter auszudrücken vermögen. Während Bildnerei und Malerei die Fähigkeit haben, das Tragische als Schicksal einer bestimmten Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, ist die Musik als solche außer stande, die Leiden und Kämpfe, die sie darstellt, sich zur bestimmten Gestalt eines leidenden und kämpfenden Helden verdichten zu lassen. Es

1) Kirchmann spricht der Musik und landschaftlichen Kunst die Fähigkeit, das Tragische darzustellen, rundweg ab. Es kommt dies daher, weil er die Forderung der Handlung übertreibt (Ästhetik, Bd. 2, S. 32). Ich werde im fünften Abschnitt über das Verhältnis der Handlung zum tragischen Vorgang sprechen.

ist ihr nicht möglich, aus dem Elemente eines unpersönlichen Ringens, Stürmens, Wehklagens, Aufschreiens herauszutreten. Damit ist auch gegeben, daß die Musik von den Schmerzen und Zwiespalten, die sie ausdrückt, keine irgendwie bestimmte Vorstellung zu gewähren imstande ist. In den Bildwerken erscheint Not, Schmach, Untergang an bestimmte Personen, also auch an Bestrebungen, Pläne, Verfolgungen, Frevel von einer gewissen Bestimmtheit geknüpft; aus den musikalisch dargestellten Leidenschaften, Schmerzen und Kämpfen dagegen vermögen sich Vorstellungen selbst von nur ungefähr bestimmten Erlebnissen nicht mit Notwendigkeit herauszugestalten.

Vorzüge des musikalisch Tragischen.

Dagegen besitzt die Musik das — jenen beiden Künsten mangelnde — Vermögen, das Tragische in seiner Entwickelung vorzuführen. Will man sich von der Fähigkeit der Musik, das Auf und Nieder der Kämpfe, die Steigerung der Zerrissenheiten und Aufwühlungen darzustellen, eine Vorstellung bilden, so denke man etwa — trotz dem siegesjauchzenden Schlußverlaufe — an Beethovens neunte Symphonie, deren erster Satz — nach Richard Wagners Ausspruch — uns die Qualen der Welt so grauenvoll endlos erleben läßt, wie dies nie zuvor ein Musiker gewagt hat.[1]) Und wenn der Musik auch die Fähigkeit abgeht, die tragische Entwickelung sich zu individuell bestimmten Erlebnissen zuspitzen zu lassen, so kommt ihr dafür der Vorzug zu, daß sie diese Entwickelung nach ihrer Gefühls- und Stimmungsseite in so intimer und reicher Weise zu schildern vermag, wie dies keiner anderen Kunst möglich ist. Die kämpfenden Gewalten werden in der Musik von den feinsten und verwickeltsten Stimmungen umspielt: von Sehnen und Klagen, von Drohen und Trotzen, Dahinstürmen und Zurückweichen, von jähen und sanften, wilden und süßen Schmerzen, von der ganzen Stufenleiter beängstigender und befreiender, rasender und Friede verheißender Gefühle. Selbst die

1) Richard Wagner, Beethoven (Werke, 2. Aufl., Leipzig 1888. Bd. 9, S. 100 f.).

Dichtkunst vermag die tragischen Kämpfe nicht annähernd zu dieser Fülle von Lichtern und Farben, von Pracht und Schmuck auszubreiten. Damit hängt es auch zusammen, daß die Musik tragische und komische Stimmungen so intim zu verweben weiß, wie dies selbst Shakespeare nicht gelingt. Mit Recht hebt Hotho diesen Vorzug an der Musik des Mozartischen Don Juan hervor.[1])

Mit der Unbestimmtheit, die dem Ausdruck des Tragischen in der Musik anhaftet, hängt noch ein anderer Vorzug zusammen. Die Musik kann die tragischen Gewalten derart ins Überragende anwachsen lassen, daß wir das Gefühl des Übermenschlichen, Kosmischen, Unendlichen, Metaphysischen erhalten. Man braucht nicht Anhänger der Schopenhauer-Wagnerschen Theorie der Musik zu sein, um zu gestehen, daß die Musik uns häufig durch den Eindruck überwältigt, als ob sich das schmerzvolle Ringen der schaffenden Urkräfte, die Not und Qual des innersten Weltgetriebes vernehmen ließe. Man darf dabei freilich nicht an die lieblich spielende Vordergrundsmusik eines Haydn denken, sondern muß sich Bach, Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner vergegenwärtigen. In dieser Verlegung der tragischen Leiden bis in das Unendliche, bis in die schaffenden Weltkräfte hinein vermag nur die Dichtkunst mit der Musik zu wetteifern.

Das Tragische in der Dichtkunst. Volle Individualisierung des Tragischen.

Einzig die Dichtkunst ist der Darstellung des Tragischen vollauf gewachsen. Sie vereinigt in dieser Beziehung den Vorzug der Musik mit dem der bildenden Künste und fügt noch einen weiteren hinzu. In der Dichtung kann sich das Tragische in seiner vollen *Entwickelung* durch alle seine Vorbereitungen und Stufen hindurch darlegen, und zugleich kommt dieser Entwickelung überall nach Personen und Erlebnissen die *Bestimmtheit der vollen Individualität* zu. Dieser Synthese gesellt nun die Dichtkunst noch den weiteren Vorzug hinzu, daß der *Vorstellungs- und Gedankengehalt*, der zur

1) H. G. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst. Stuttgart und Tübingen 1835. S. 74.

tragischen Entwickelung gehört, von ihr in einem Grade ans Licht gestellt werden kann, wie dies weder der Musik, noch den bildenden Künsten auch nur annäherungsweise möglich ist. Der Dichter kann dem Betrachten und Sinnen, den Absichten und Plänen der tragischen Personen ohne jedes Hindernis Ausdruck geben. Und da auch die Gefühle und Affekte, Willensakte und Leidenschaften Richtung und Inhalt erst durch die Vorstellungen erhalten, so gewinnt in der Dichtung das Tragische auch nach dieser gefühls- und willensmäßigen Seite eine weitergehende Bestimmtheit als in den bildenden Künsten. Auch diese gewähren uns den Anblick ganzer, geschlossener, zur Einzelheit zugeschärfter Individuen. Allein die Deutung der im Bildwerk dargestellten Individuen nach ihrem Vorstellungs- und Gedankenleben muß vom Künstler mehr oder weniger offen gelassen werden. Wenn Piloty Seni vor der Leiche Wallensteins oder Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus malt, so ist es ganz unmöglich, mit Mitteln der Malerei auch nur annähernd eindeutig auszudrücken, was in den Personen dieser Ereignisse an Absichten, Plänen, Bekämpfungen, an Mißglücken und Gelingen vorhanden war. So sehr auch die Personen des bildenden Künstlers für unser Anschauen und Fühlen den Eindruck wirklicher, lebendiger, zur Einzelheit zusammengedrängter Individuen machen, so bleibt ihr vorstellungs- und gedankenmäßiger Gehalt doch bis zu gewissem Grade im Dunklen liegen; ein gewisser Spielraum möglicher Auffassungen muß als stillschweigend zugestanden angesehen werden. Der Dichter dagegen vermag das Vorstellungs- und Gedankenleben und eben darum das davon abhängige Getriebe des Gefühls- und Willensgebietes in weit höherem Grade der Mehrdeutigkeit zu entrücken, ja in den entscheidenden Punkten eindeutig zu machen. Der Dichter ist eben darum imstande, die Thaten und Ereignisse *bis zur Spitze des Einzelfalles* herauszugestalten, die Charaktere bis zur *Individualität des Jetzt und Hier* herauszutreiben. Die Mittel der bildenden Künste dagegen erlauben nicht, die Bestimmtheit der Indi-

vidualität bis zu dem Punkte fortzuführen, daß es dem Betrachter zweifellos wäre, was dieses Individuum gerade an diesem Orte und in diesem Augenblicke sinnt, fühlt und erstrebt. Wie wichtig jener Vorzug aber gerade für die Darstellung des Tragischen sein müsse, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß tragisches Kämpfen, Leiden, Freveln und Untergehen in der Regel sehr eng und fest an eine durch das Jetzt und Hier bestimmte Gemütslage geknüpft ist.

Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich die Natur des Tragischen in maßgebender Weise nur an den Schöpfungen der Dichtkunst studieren läßt. Auch die folgenden Untersuchungen werden die Fälle des Tragischen ausschließlich der Dichtkunst entnehmen und von hier aus die Theorie des Tragischen entwickeln. Das Tragische in den übrigen Künsten wird von den auf dem Boden der Dichtkunst gewonnenen Prinzipien sein Licht zu empfangen haben.

Auch die Dichtkunst freilich ist nicht in allen ihren Gattungen der Ausgestaltung des Tragischen gleich günstig. In der Lyrik verhält es sich ähnlich wie in der Musik. Auch die Lyrik verkörpert das Tragische nicht als eine fortschreitende Entwickelung und strenge Verkettung von bestimmten Charakteren und Situationen. Die lyrische Tragik gibt sich in der Art und Weise kund, wie das Gefühl durch tragische Schicksale erregt wird. Mag es sich dabei um die tragischen Schicksale des Dichters selbst oder um die bestimmter anderer Personen oder um die Tragik menschlichen Lebens und Strebens überhaupt handeln: so bleibt, indem das Gefühlsecho weitaus die Hauptsache ist, die Bestimmtheit der Erlebnisse und ihrer Verkettung dabei im Hintergrunde. Doch wird in anderer Beziehung die Musik hinsichtlich der Darstellung des Tragischen von der Lyrik weit übertroffen. Der lyrische Dichter gibt den tragischen Geschicken und Gefühlen unmittelbar die Form des Menschlichen; er spricht die tragischen Schmerzen und Zwiespalte ohne Hülle, ohne uns erst die Mühe des Verwandelns und Deutens zu machen, als Vorgänge

Das Tragische in der Lyrik.

der Menschenbrust aus. Die Musik dagegen vermag nur infolge symbolischer Beseelung von seiten des Zuhörers menschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Die Klangfigurationen tragen nicht unmittelbar ein menschliches Gesicht: sie erhalten ein solches erst, indem sie von uns mit analogen menschlichen Stimmungen ausgefüllt werden. Im Unterschiede von Geigen- oder Klarinettentönen zeigen die Worte mit Treffsicherheit und unmittelbarer Deutlichkeit die seelischen Vorgänge selber an. Daher schwebt das Tragische der Lyrik nicht so stark in Ahnung und Dämmer wie das der Musik.

Wie lehrreich für die Auffassung des Tragischen die Lyrik ist, erkennt man sofort, wenn man bedenkt, welche Fülle gerade wichtigster und tiefster tragischer Formen in der Lyrik eines Byron, Leopardi, Hölderlin enthalten ist. Dichtungen wie Byrons Oden an Napoleon und an Venedig, Tassos Klage, Prometheus, manches aus seinen Hebräischen Melodien, ebenso Harold (der weit mehr lyrischer als epischer Natur ist) u. s. w., stellen in starken und hohen Tönen den tragischen Sturz einzelner Helden und ganzer Völker und überhaupt das menschliche Schicksal als tragische Verflechtung von Göttlichem und Gemeinem vor Augen. Und will man sehen, wie sich eine einseitigere und engere tragische Lebensstimmung lyrisch austönt, so mag man sich an Leopardi und Hölderlin wenden. Kaum dürften sich bei anderen Dichtern so knappe, von Weh durchglühte Ausdrücke für die Tragik des menschlichen Lebens finden als bei diesen beiden hochgestimmten, schon durch die Überzartheit ihres Empfindens zum Leiden verurteilten Fremdlingen auf Erden. Aber auch bei Lyrikern, die sich zum größten Teil in ganz anderen Tönen bewegen, findet man häufig die tragischen Zusammenhänge des Lebens zum Ausdruck gebracht. Wieviel tragischer Gehalt liegt nicht in dem Lied des Harfenspielers „Wer nie sein Brot mit Thränen aß“ und in der weiteren Strophe des Harfners „Ihm färbt der Morgensonne Licht“ zusammengedrängt! Und ist irgendwo die grausame Tragik des Menschengeschlechtes in ergreifenderen Gegensatz zu

dem gleichmäßig heiteren Schicksal der olympischen Götter gebracht worden als in dem Gesange der Iphigenie „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“? Auch an die Chorlieder in Schillers Braut von Messina kann hier als an ausgezeichnete lyrische Ausprägungen des Tragischen erinnert werden.

Das Tragische in Epos und Drama.

Es bedarf keiner näheren Begründung, daß ausschließlich auf den Gebieten des Epos und Dramas das Tragische seine völlig angemessene Verwirklichung erfährt. Was ich vorhin als den Vorzug der Dichtkunst rücksichtlich ihrer Fähigkeit, das Tragische zu verkörpern, hingestellt habe, das gilt in vollem Maße nur vom Epos und Drama. Hier allererst findet die Einzelbestimmtheit der Handlungen und Schicksale, die zur tragischen Entwickelung gehören, vollkommen befriedigenden Ausdruck. Dem Drama kommt hierin kein höherer Rang als dem Epos zu. All die Momente, aus denen die Entwickelung des Tragischen in der Tragödie besteht, vermag auch das Epos darzustellen und zwar gleichfalls in individuell anschaulicher Weise. Es sei etwa an die Darstellung der Ilias von dem Untergang Patroklus und Hektors, an das zweite und vierte Buch von Virgils Äneide, an das Schicksal Siegfrieds, Kriemhildens, Hagens im Nibelungenliede, an den Untergang Clorindens und den darauffolgenden Jammer Tancreds in Tassos Befreitem Jerusalem, an Haidis Geschick in Byrons Don Juan oder an Gogols Taras Bulba, dieses in Prosa gehaltene Epos, erinnert. Der Tragödie gebührt nur insofern ein Vorzug, als in ihr, wegen der Geschlossenheit und Einheitlichkeit ihrer Komposition, Vorgänge, die einen anderen als tragischen Eindruck machen und die tragische Stimmung in Stimmungen anderer Art übergehen lassen, viel weniger zahlreich vorkommen können als im Epos. Dieses verträgt, wegen seines loseren und mehr in die Breite gehenden Gefüges, auch dort, wo die Hauptentwickelung tragischer Natur ist, ein weit größeres Vielerlei von ästhetischen Gefühlstypen. Man darf also sagen, daß uns der Eindruck des Tragischen durchschnittlich durch die Tragödie in

strafferer, unvermischterer Weise zu teil wird als durch das Epos. Dazu kommt dann noch die größere Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit, mit der die Handlungen des Dramas im Vergleich zu den Begebenheiten der Erzählung hervortreten. Vischer hat mit der Bemerkung recht, daß infolge dieser Gegenwärtigkeit das tragische „Schicksalsgefühl“ durch das Drama in viel stärkerem Maße als durch die Erzählung erweckt werde.[1])

Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß wir Tragisches nicht nur in der Tragödie, sondern auch im Schauspiel, nicht nur in dem Epos im engeren Sinn, sondern auch in Roman, Novelle und Erzählung zu suchen haben. Was den Roman betrifft, so mag die Erinnerung an solche Extreme wie Goethe und Dostojewski, Scott und Zola genügen, um nahe zu legen, wieviel man aus dem Roman für die verschiedenen Gestaltungen des Tragischen lernen könne. Und welch mächtige tragische Eindrücke von Erzählung und Novelle ausgehen können, wird jeder zugeben, der etwa an Kleists Michael Kohlhaas, an Gottfried Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Heyses Nerina oder Andrea Delfin, an Chateaubriands Atala und letzten Abencerragen, an Mérimées Colomba und Carmen denkt.

Ist das Tragische der Wirklichkeit immer von ästhetischer Wirkung?

Noch eine Frage finde hier ihre Beantwortung. Sie betrifft das im Leben vorkommende Tragische. Gehört das Tragische der Wirklichkeit in den Bereich des Ästhetischen oder nicht? Wenn wir das tragische Ende eines unglücklichen Lebenslaufes auf uns wirken lassen: besteht das, was hierbei in uns vorgeht, lediglich in solchen Vorstellungsverbindungen und begleitenden Gefühlen, wie wir sie bei dem Lesen irgend einer Zeitungsnachricht haben? Oder unterscheidet sich das Verhalten angesichts des Tragischen im Leben grundsätzlich von dem gewöhnlichen Vorstellen des wirklichen Lebens? Hat es wesentliche Züge mit dem Betrachten gemeinsam, das wir Kunstwerken gegenüber ausüben, so daß es als ästhetisches Verhalten bezeichnet werden kann?

1) Vischer, Ästhetik, § 899.

Bei Beantwortung dieser Frage ist es nötig, auf einen gewissen Unterschied zu achten. Es kann vorkommen, daß wir über eine Nachricht tragischen Charakters wie über tausend andere Zeitungsnotizen flüchtig hinweglesen. In diesem Falle kann freilich von einem ästhetischen Verhalten nicht die Rede sein. Von einer lebhafteren Erregung des Gefühlslebens und der Phantasie ist kaum eine Spur vorhanden. Aber wir haben in diesem Falle auch die Tragik des Vorganges nur in kümmerlicher Weise nacherlebt; vom Eindruck des Tragischen ist nur eine matte Spur vorhanden. Hiervon sind nun die Fälle zu unterscheiden, wo wir einen tragischen Vorfall des Lebens seinem tragischen Gehalte nach in vollem Maße auf uns wirken lassen. Wo dies stattfindet, gehört auch der tragische Eindruck in das Gebiet des Ästhetischen. Und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen.

Soll ein Vorgang des Lebens uns tragisch ergreifen, so muß er von uns in lebhafter Anschauung innerlich nachgebildet werden. So vermag z. B. das Schicksal Kaiser Friedrichs beim Eintreten in die kaiserliche Würde nur dann den vollen tragischen Eindruck hervorzubringen, wenn wir uns den todkranken, der Sprache beraubten Kaiser unter körperlichen und seelischen Qualen, dabei aber voll Heldenmutes, von den milden Gefilden Italiens über die Alpen ohne Rast nach der von Schneestürmen durchwüteten Nacht des Nordens reisend in ausdrucksvoller Anschauung vorstellen. Sodann kommt dazu, daß wir uns von dem Vorgang, wenn er tragisch wirken soll, mit unseren individuellen Willensinteressen ablösen müssen. Steht die Person, deren erschütterndes Los wir erleben, unserem Herzen nahe, oder sind wir gar selbst die tragisch getroffene Person, so kann sich der Eindruck des Tragischen in uns nicht rein entwickeln. Die schmerzvollen, betäubenden Affekte beherrschen uns dann derart, daß wir des Grades von innerer Freiheit und Stille entbehren, der zum Entstehen tragischer Gefühle erforderlich ist. Sind durch den Schicksalschlag unsere persönlichen Verhältnisse bedroht oder gar zerrüttet, greift er feindselig in unser individuelles Wohlsein ein, so sind wir viel zu

sehr stofflich verstrickt, viel zu sehr Partei und Sklave, als daß wir uns zu dem großen und freien Zuge tragischen Betrachtens erheben könnten. Erst wenn der Vorfall uns zeitlich entrückt ist und die Schärfe des Wehes sich gemildert hat, oder wenn wir die erstaunliche Geisteskraft besitzen, uns über die Stürme im persönlichen Ich in den Äther des Allgemein-Menschlichen zu erheben, beginnt das Ereignis, die weihevollen Züge des Tragischen in entschiedener Weise anzunehmen.

Nun sind aber mit jener ausgeprägten Anschaulichkeit und dieser Abgelöstheit vom individuellen Ich zwei Grundzüge gegeben, die das ästhetische Verhalten in unterscheidender Weise kennzeichnen. So können wir denn sagen, daß die tragischen Gefühle auch dort, wo sie durch die Vorgänge des wirklichen Lebens erzeugt werden, ästhetischer Natur sind. Auch das Tragische der Wirklichkeit fällt in das ästhetische Gebiet.

Dritter Abschnitt.

Das Tragische und die Weltanschauung.

Zweierlei ist zu unterscheiden: die unbefangene Wiedergabe dessen, was der ästhetische Eindruck des Tragischen in sich faßt, und das metaphysische Philosophieren über das Tragische. Will man das Tragische in seiner ästhetischen Natur darlegen, als ästhetische Gestaltung zergliedern, so wird man, auch wenn dies mit noch soviel philosophischer Tiefe geschieht, doch immer nur das, was in den Kunstwerken selbst an tragischem Gehalte liegt und zu uns spricht, zum Ausdruck bringen dürfen. Es ist daher die Deutung des Tragischen nach Maßgabe einer bestimmten metaphysischen Überzeugung hiervon völlig getrennt zu halten. Wenn sich der Ästhetiker mit dem Tragischen beschäftigt, so besteht zunächst nur jene erste Aufgabe für ihn. Er hat diesen Typus insoweit zu beschreiben und zu zergliedern, als er für die Anschauung und das Gefühl künstlerisch gegenwärtig wird. Es bleibt zunächst ganz zweifelhaft für ihn, ob überhaupt eine weitere Aufgabe darin bestehe, das Tragische sozusagen ins Metaphysische zu übersetzen. Vielleicht hat es einen guten Sinn, wenn ein Metaphysiker unternimmt, innerhalb seines Systems diejenige begriffliche Konstellation zu bezeichnen, die für ihn die Tragik des Welträtsels, die Tragik im ewigen Weltgrunde bedeutet. Aber auch wenn diese Aufgabe gar keinen Sinn hätte, so würde die Natur des Tragischen als einer eigentümlichen ästhetischen Wirkungsweise davon ganz unberührt bleiben. Jedenfalls ist für

Ästhetische und metaphysische Betrachtung des Tragischen.

diese weitere Aufgabe das Tragische nicht mehr als ästhetische Gestaltung vorhanden, sondern zu einem Begriff geworden, der im besten Falle den metaphysischen Ursprung jener ästhetischen Gestaltung andeutet, selbst aber nicht in das Kunstwerk eingeht.

Was wir bei den deutschen spekulativen Ästhetikern über das Tragische gesagt finden, ist zum großen Teile Metaphysik des Tragischen. Die Überzeugung, daß die Philosophie von Anfang bis zu Ende Aussagen über das Absolute zu machen habe, hat auch der Ästhetik der spekulativen Richtungen das Gepräge aufgedrückt. Und so wird hier denn auch das Tragische überall mehr oder weniger in dem Sinne behandelt, als ob in ihm das Absolute, die Idee, das Göttliche Wesen und Mittelpunkt wäre. Das Tragische wird als ein göttliches Geschehen, als eine Entwickelung aufgefaßt, die das Verhältnis des Absoluten zum Endlichen betrifft. Zwar wird der unbefangene Leser und Hörer es kaum verstehen, wie in Macbeth und Coriolan, in den Räubern und Wallenstein das Schicksal des Absoluten, der ewigen und göttlichen Idee zur Erscheinung gebracht werden solle. Er wird den Kopf schütteln und einwenden, daß ihn hier überall menschliche Geschicke tragisch ergreifen, und daß sich höchstens als letzter Hintergrund ein — übrigens dunkel und unbestimmt gehaltenes — Walten der großen Weltmächte oder des Göttlichen herausfühlen lasse. Der spekulative Ästhetiker sieht auf ihn als Vertreter eines seichten und gemeinen Standpunktes herab und weiß sich über derartige Auffassungen erhaben in dem vermeintlichen Wissen, daß in allen wahrhaften Tragödien das eigentlich Tragische in metaphysischen Verhältnissen des Unendlichen und Endlichen, in dem Prozeß des Absoluten bestehe.

Beispiele für metaphysische Theorien des Tragischen: Schelling.

So ist es z. B. bei Schelling. Im Grunde bildet bei ihm die Identität von Realem und Idealem, als die ihm das Absolute gilt, auch das Wesen des Tragischen. Das Tragische ist das aus dem Widerstreit von Notwendigkeit und Freiheit sich ergebende Gleichgewicht beider. In der Tragödie ist dies das Erhabene, daß sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der

Notwendigkeit verklärt. Und unter Freiheit und Notwendigkeit versteht er nicht menschliche Verhältnisse, sondern absolute Wesenheiten, die das Ewige in allem sind. Er verachtet die empirische Notwendigkeit; er verdächtigt das empirische Motivieren als Anpassung an die „grobe Fassungskraft des Zuschauers“. Er verlangt vom tragischen Helden „Absolutheit des Charakters“. Alles Empirische soll in der Tragödie nur als Werkzeug und Stoff des Absoluten erscheinen. Kurz: das Tragische wird von ihm völlig entmenschlicht und in ein Spiel absoluter — und noch dazu gänzlich leerer — Wesenheiten aufgelöst.[1]) Damit soll übrigens nicht geleugnet sein, daß ihn gerade diese überspannende Auffassung vom Tragischen befähigte, große und kühne Blicke in den Sinn mancher Dichtungen zu thun. So gehörte er zu den wenigen, die Goethes Faustfragment vom Jahre 1790 zu würdigen wußten.[2])

Viel Tiefsinniges über das Tragische findet sich bei Solger. Solger.
Bei ihm läßt sich recht deutlich sehen, wie gewisse Arten von menschlichem Widerstreit und Untergang, die in Tragödien höchster Gattung das Tragische ausmachen, vom spekulativen Philosophen verallgemeinert, ihrer Bedingungen und Einschränkungen entkleidet und geradezu ins Ewige und Absolute gesteigert werden. Im Tragischen wird nach Solger die tiefe Wahrheit dargestellt, daß die Idee, indem sie in die menschliche Wirklichkeit eintritt, sich in unauflösbare Widersprüche spaltet und in dem Zugrundegehen des Sterblichen auch sich selbst aufhebt, freilich in dieser Selbstaufhebung zugleich sich als ewige Idee offenbart.[3]) Wir werden weiterhin[4]) auf Bestimmungen über das Tragische stoßen, die

1) Schelling, Philosophie der Kunst. — Werke, Bd. 5; S. 689 ff., 699 f.

2) Ebendaselbst, S. 731 ff.

3) K. W. Ferd. Solgers Vorlesungen über Ästhetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig 1829. S. 94 ff., 309 ff., 316. — Ebenso in seinem Erwin (Berlin 1815), S. 253 ff.

4) Z. B. in den Erörterungen über den tragisch gefährlichen Charakter (im 13. Abschnitt), über das Tragische der typisch-menschlichen Form (im 14. Abschnitt) und sonst.

als erfahrungsmäßige ästhetische Grundlage für derartige metaphysische Übersteigerungen werden gelten dürfen.

Hegel. Weit mehr als Schelling und Solger dringt Hegel in die eigentümlich menschlichen Verwickelungen ein, in denen das Tragische besteht. Aber auch bei ihm wird die Theorie des Tragischen viel zu sehr in seine Metaphysik und metaphysische Ethik hineingebaut. Überall sollen im Tragischen die ewigen substantiellen sittlichen Mächte hervortreten, und zwar in der Weise, wie es seine Lehre von dem Weltgeist fordert, der, durch Widerspruch, Schmerz und Tod hindurchgehend, sich zu positiver Versöhnung erhebt. Innerhalb seiner Metaphysik kann das Tragische nur in der ewigen Gerechtigkeit bestehen, welche die verletzenden Einseitigkeiten vernichtet und hierdurch die sittliche Substanz und Einheit wiederherstellt; und da gibt er nun dem Tragischen auch als ästhetischer Gestaltung ausschließlich diesen Inhalt. Der Unterschied zwischen dem metaphysischen Philosophieren über das Tragische und einer ästhetischen Theorie darüber zeigt sich recht deutlich an einem so einfachen Satze Hegels, wie es der folgende ist. Das Thema der Tragödie, sagt er, sei das Göttliche, nämlich das Göttliche in seiner weltlichen Realität; denn in dieser Gestalt sei das Göttliche eben das Sittliche, und dieses sei die Substanz aller wahren Tragödien. Vielleicht ist es richtig, über das Sittliche so zu philosophieren, in ihm eine Erscheinung des Göttlichen zu sehen. Allein dieser philosophische Gedanke bildet keinen notwendigen Bestandteil der ästhetischen Gestalt des Tragischen. Der volle Eindruck von Romeo und Julia oder den Nibelungen ist nicht davon abhängig, daß man dort die Liebe jenes Paares und den Familienhaß, hier die Sorglosigkeit Siegfrieds und die finstere Leidenschaft Hagens auf substantielle sittliche Mächte und schließlich auf die Selbstverwirklichung der absoluten Vernunft bezieht. Auch für den, der hieran nicht denkt oder überhaupt nicht glaubt, ist der tragische Eindruck jener Dichtungen in vollem Maße vorhanden.[1])

1) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Berlin 1843. Bd. 3, S. 528 ff.

Ähnliche Einwendungen wären gegen Vischer zu erheben. So verständnistief er auch in die eigentümlich menschliche Verwickelung des Tragischen eindringt und so treffende Worte er dafür hat, so liegt bei ihm doch die prinzipielle Auffassung zu Grunde, daß im Tragischen die absolute Idee, das absolute Subjekt „ausdrücklich zur Darstellung kommt".[1]) Besonders weit von allem ästhetisch Verwertbaren entfernt sich Zeising in der Metaphysizierung des Tragischen.[2]) Aber auch bei Philosophen von ganz anderen Richtungen findet man, daß metaphysische Deutungen des Tragischen als Darlegungen seiner ästhetischen Natur auftreten: so bei Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen, Nietzsche, Duboc. Auch Klein, der Verfasser der Geschichte des Dramas, knüpft das Tragische überall an das dunkle, feierliche Walten der Gottheit.[3]) Vischer und andere.

Von anderer Seite wieder wird nach der entgegengesetzten Richtung zu weit gegangen: den Metaphysikern des Tragischen stehen als schroffer Gegensatz diejenigen Empiriker des Tragischen gegenüber, die das Tragische von aller Welt- und Lebensanschauung ablösen wollen. Es besteht hier die Auffassung, daß die ästhetische Gestalt des Tragischen zu Welt- und Lebensanschauung im Verhältnis der Gleichgültigkeit stehe, daß das Tragische in den Tragödien mit irgendwelchen Überzeugungen über Bedeutung, Wert, Ziel des Menschendaseins nichts zu schaffen habe. Erst hierdurch scheint das Tragische auf eigene Füße gestellt und dem Nebel unbestimmter Vorstellungen und dunkler Überspannungen entrückt zu werden. Mir ist eine völlige Loslösung des Tragischen von Lebens- und Weltbetrachtung gerade Einseitige Ablösung des Tragischen von der Weltanschauung.

---

1) Vischer, Ästhetik, § 121.

2) Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 322 ff.

3) Auch Alfred Berger geht, wiewohl er das Metaphysische nur schüchtern in das Tragische hereinzieht, doch insofern zu weit, als er von jeder echten Tragödie fordert, daß sie uns zu ahnenden Mitwissern von Gottes Weltplan und insbesondere von dem göttlichen Sinn, der in Schuld und Leid liegt, machen solle (Dramaturgische Vorträge. 2. Aufl. Wien 1891. S. 74 ff.).

in der heutigen Zeit nicht unverständlich; sie ist ein Rückschlag gegen die frühere sich nicht genugthun könnende Verlegung des Tragischen ins Tiefe und immer Tiefere. Allein mir scheint mit diesem Rückschlag dem Tragischen denn doch wieder viel von seiner Tiefe und Kühnheit genommen zu werden. Gerade die eigenartigsten und gehaltvollsten Ausgestaltungen des Tragischen könnten von dieser Voraussetzung aus nicht die gehörige Würdigung erfahren. Das Tragische würde bei völliger Lostrennung von der Weltanschauung nach der Oberfläche verlegt und der Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt werden.

Die gänzliche Abtrennung des Tragischen von der Weltanschauung vertritt in neuester Zeit besonders Theodor Lipps in seiner Schrift „Der Streit über die Tragödie". Er erblickt mit Recht etwas nachdrücklich zu Bekämpfendes in dem Bestreben so vieler Ästhetiker, ihre Weltanschauung in die tragischen Kunstwerke hineinzudeuten. Dagegen geht er viel zu weit, wenn er sagt, daß der Dichter als Dichter überhaupt keiner Weltanschauung bedürfe, und daß er gut daran thue, die Weltanschauung, die er als Mensch besitzt, möglichst für sich zu behalten. Indem er immer wieder darauf zurückkommt, daß die Tragödie nur aus sich selber, nur aus der in ihr dargestellten Welt, nicht aber aus fremden, von außen herantretenden Reflexionen und Forderungen verstanden werden dürfe, übersieht er doch auf der anderen Seite die nahen Zusammenhänge, die trotz alledem zwischen dem Tragischen und der Weltanschauung bestehen.[1])

Aufgabe.

Angesichts eines solchen Zuweitgehens nach rechts wie nach links wird es gut sein, sich über die Gesichtspunkte genau Rechenschaft zu geben, nach denen das Verhältnis des Tragischen zu Metaphysik und Welt- und Lebensanschauung bestimmt werden muß.

1. Menschliches Streben: häufigster tragischer Gegenstand.

Erstlich ist die Thatsache festzuhalten, daß in den aller-

1) Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig 1891. S. 10 ff., 25 ff.

meisten Tragödien menschliche Leidenschaften und Schicksale den tragischen Gegenstand bilden. Was sie uns unmittelbar offenbaren, ist der Sinn menschlichen Leidens und Strebens. Nun wird es sich, wie wir weiterhin sehen werden, bei jedem tiefer angelegten Dichter von selbst so machen, daß durch die Darstellung der Tragik des Menschlichen mehr oder weniger deutlich eine eigentümliche Weltanschauung hindurchblickt. Ja, es kommt auch vor, wie sich zeigen wird, daß die Darstellung menschlichen Leidens und Strebens nachdrücklich darauf angelegt ist, die Stellung des Dichters zu den Lebens- und Weltanschauungsfragen, seine Auffassung von dem Ziele und Werte menschlicher Entwickelung, ja vielleicht von dem Sinne des Welträtsels überhaupt zum Ausdruck zu bringen und anschaulich-intuitiv zu rechtfertigen. Aber selbst in solchen Fällen — man könnte hier von Weltanschauungstragödien sprechen — ist der Gegenstand, an dem sich die tragische Entwickelung vollzieht, der an sich das tragische Schicksal entfaltet, der uns tragisch ergreift und fesselt, nicht irgend ein Göttliches, Metaphysisches, sondern dieser bestimmte Mensch in seinen Erlebnissen und Kämpfen. In Shakespeares Hamlet, Calderons „Leben ein Traum", Schillers Räubern, Byrons Don Juan, Ibsens Brand, Björnsons Drama „Über die Kraft" ist das Tragische von Weltanschauung gesättigt; nichtsdestoweniger aber bilden das tragische Subjekt hier überall konkrete Menschen, nicht aber irgendwelche göttliche Mächte oder metaphysische Potenzen.

Götter- und Dämonentragödie.

Ich sage: so verhält es sich in den allermeisten Fällen. Daneben giebt es allerdings Tragödien, in denen metaphysische Potenzen, kosmische Gewalten als Träger des Tragischen auftreten. Hier sind es Götter, Dämonen, kurz übermenschliche Wesen, deren Schicksale eine tragische Entwickelung darstellen. Bald wird die tragische Handlung ausschließlich von solchen Verkörperungen göttlicher und weltlicher Mächte gebildet, bald treten sie mit Menschen in Wechselwirkung und bringen im Zusammenwirken mit ihnen die tragische Handlung hervor. Bei-

spiele für die Tragödie der Weltmächte bieten Äschylos im Prometheus und in den Eumeniden, Goethe im Faust, Byron in seinem Kain, Wagner im Ring des Nibelungen. Es liegt in der Natur der Sache, daß hier die Weltanschauung des Dichters besonders stark hervortritt. Doch auch in den Tragödien dieser selteneren Art liegt das Tragische in konkreten Begebenheiten, nicht in metaphysischen Konstellationen, und die konkreten Begebenheiten sind auch hier schließlich immer in menschenartiger Weise dargestellt. — Wäre die metaphysische Ästhetik nicht immer noch in gewisser Geltung, so brauchte dergleichen nicht hervorgehoben zu werden.

2. Jede Metaphysik des Tragischen hat immer nur für wenige Gültigkeit.

Schon der soeben dargelegte einfache Sachverhalt läßt es als verfehlt erscheinen, die Theorie des Tragischen auf ein metaphysisches System zu gründen. Dies wird noch einleuchtender, wenn man — und dies ist der zweite Gesichtspunkt — erwägt, von welcher beschränkten Geltung jedes metaphysische System ist. Ein jeder der metaphysischen Ästhetiker tritt mit dem Anspruche auf, daß gerade seine Anschauungen vom Absoluten den Sinn des Tragischen bilden sollen. Ein jeder von ihnen spricht sonach dem weitaus größten Teil des Publikums die Möglichkeit ab, sich vom Tragischen ergreifen und überwältigen zu lassen. Denn tritt der Zuhörer nicht in den Ideenkreis Schellings oder Hegels, in den Pessimismus Schopenhauers oder Bahnsens oder in den Optimismus Dubocs ein, so fehlt ihm eben Verständnis und Gefühl für Kern und Mittelpunkt des Tragischen; in einem solchen Zuhörer könnte sich das Tragische nur in oberflächlicher oder verzerrter Weise spiegeln. Es ist merkwürdig, daß es den spekulativen Ästhetikern nicht als anmaßend vorgekommen ist, den weitaus größten Teil auch des reifen und denkenden Publikums vom Genuß des Tragischen auszuschließen. Wenn eine gewisse Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung besteht, so wird doch dieses Verhältnis in einem viel freieren Sinne aufgefaßt werden müssen. Es wird dem Dichter von vornherein ein Spielraum mannigfaltiger Weltanschauungen zu-

zugestehen sein. Man wird so weitherzig sein müssen, nicht nur zuzugeben, sondern sich darüber zu freuen, daß von den Dichtern das Tragische auf dem Boden verschiedener Weltanschauungen zur Entfaltung gebracht wird. An den Zuhörer und Leser aber wird die Forderung zu stellen sein, zunächst auf die Weltanschauung des Dichters, wie sie aus der Tiefe seiner Schöpfung mehr oder weniger deutlich spricht, unbefangen einzugehen und sich in das Tragische von der Gestaltung und Färbung einzuleben, die ihm die Weltanschauung des Dichters gegeben hat. Der Dichter darf verlangen, daß der Leser seine eigene Weltanschauung nicht voreilig und aufdringlich einmische, sich nicht spröde darin einhause, um von da aus absprechende Kritik zu üben.

3. Unmöglichkeit, die metaphysischen Wesensbestimmungen des Tragischen dichterisch darzustellen.

Dazu tritt dann ein dritter Gesichtspunkt. Was die spekulativen Ästhetiker vom Tragischen verlangen, ist zum großen Teil so abgezogen metaphysisch, so fernliegend gedankenhaft, daß es sich kaum in Gefühl, geschweige denn in Anschauung umsetzen und in die Gestalten und Vorgänge einer Handlung hineinformen läßt, — es wäre denn, daß der Dichter seine Personen geradezu Philosophie aussprechen ließe. Ich weiß z. B. nicht, wie die von Schelling verlangte Identität von Notwendigkeit und Freiheit in den Gestalten und Vorgängen der Dichtung solle zur Darstellung gebracht werden. Oder wenn Zeising verlangt, daß wir durch das Tragische zur Idee der absoluten Vollkommenheit geführt und über Subjekt und Objekt hinaus in das Absolute gehoben werden sollen, und zwar in ein solches Absolutes, das die Aufhebung von Subjekt und Objekt und zugleich ihre Wiederherstellung sei,[1]) so erscheint mir dies gleichfalls als undarstellbar, ja als unandeutbar. Das Gleiche gilt von der Forderung Hartmanns, daß das Schicksal des tragischen Helden das gesamte Dasein als in Nichtsein sich auflösend, die allgemeine Willensverneinung als Endzweck der Weltentwickelung vorbildlich darthun solle.[2]) In

1) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 322.

2) Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen. Berlin 1887. S. 379 ff., 386.

allen diesen Fällen handelt es sich um Gedankengespinste, die sich nicht zum gefühlsmäßigen Hintergrund der Tragödie verdichten lassen.

4. Zusammenhang des Tragischen mit der Weltanschauung infolge seines menschlich-bedeutungsvollen Charakters.

Auf der anderen Seite nun scheint mir ein vorurteilsloser Blick sich der Erkenntnis nicht verschließen zu können, daß zwischen dem Tragischen und der Lebens- und Weltanschauung ein naher Zusammenhang besteht und die Gestaltung des Tragischen von der Mannigfaltigkeit dieser allgemeinsten Betrachtungen und Sinnesweisen abhängig ist. Um diese Abhängigkeit ins Klare zu stellen, ist zunächst zu bedenken — und dies ist der vierte der zur Regelung dieses ganzen Verhältnisses nötigen Gesichtspunkte, — daß das Tragische uns eine wesentliche Seite vom Sinne des Lebens, etwas gewichtvoll Charakteristisches im Gange menschlichen Geschehens zur Darstellung bringt. Wenn die Kunst überhaupt das menschlich Bedeutungsvolle zu ihrem Inhalt hat, so gilt dies in ganz besonders hohem Grad von den tragisch wirkenden Kunstwerken. Man darf geradezu sagen: je tiefer uns eine Tragödie in die das menschliche Schicksal durchwaltenden Mächte blicken läßt, um so reicher entfaltet das Tragische seine eigentümliche Wirkungsweise. Die Tragödie soll uns mit dem Eindruck entlassen: wir sind in dem Bewußtsein, was es heiße, ein Mensch zu sein, reifer geworden.[1] Je mehr eine Tragödie uns Sonderbares, gänzlich vereinzelt Dastehendes, eigensinnig Ausgeklügeltes, kurz Vorgänge vorführt, die nicht bezeichnend für menschliches Leben und Streben sind, um so mehr wird die tragische Wirkung nach einer wesentlichen Seite hin verkürzt. Aus diesem Grunde wird z. B. die tragische Wirkung von Otto Ludwigs Drama „Die Pfarrrose", von Heinrich Kleists Erzählung „Das Erdbeben in Chili" bedeutend abgeschwächt.

Wird dieser menschlich bedeutungsvolle Charakter

1) Im 6. Abschnitt und zu Beginn des 14. Abschnittes komme ich nochmals hierauf zu sprechen.

des Tragischen anerkannt, dann schließt sich unmittelbar die Einsicht daran, daß sich die Darstellung des Tragischen von der Lebens- und Weltanschauung des Darstellers mehr oder weniger durchsättigen werde. Es ist unmöglich, über den Sinn des menschlichen Lebens, über seinen Wert und Unwert, über seine treibenden Mächte und Ziele, über die Bedeutung von Glück und Unglück, von Reinheit und Schuld, von Zwiespalt, Kampf und Versöhnung zu reden, ohne zugleich die Überzeugungen der Lebens- und Weltanschauung maßgebend mit einfließen zu lassen. Mögen diese Überzeugungen die Form von philosophischen Gedanken angenommen haben oder nur in der weniger scharfen Gestalt des religiösen Glaubens und überhaupt der Gefühlsgewißheit und Lebensstimmung vorhanden sein: in jedem Falle wirken sie, bewußt oder unbewußt, auf die Gestaltung jener Anschauungen ein. Es wird sich daher auch ganz von selbst so machen, daß, indem der Dichter des Tragischen den Sinn des Lebens nach irgend einer Seite hin in seine Schöpfung hineinarbeitet, sich ihm auch seine Lebens- und Weltanschauung nach der entsprechenden Seite mit hineingestaltet. Unwillkürlich wird es geschehen, daß das Naturfreudige oder das moralisch Accentuierte, das Versöhnungsvolle oder das Zerrissene, das selbstherrlich Individualistische oder das die hohen Mächte demutvoll Verehrende, was in Weltbetrachtung und Lebensstimmung des Dichters enthalten ist, in die Gestaltung des Tragischen hineintönt und Färbung und Gepräge mitbestimmt. Je tiefer der Dichter angelegt ist, je mehr er gewohnt ist, die Oberfläche der menschlichen Erscheinungen auf bedeutsame Schicksalszusammenhänge zu deuten und der Welt nicht bloß platt aufnehmend, sondern zugleich sinnend und ahnend gegenüberzustehen, um so reichlicher und selbstverständlicher werden Bestandteile seiner allgemeinsten Überzeugungen in seine Schöpfungen einfließen. Aus Sophokles blickt uns ein anderer Lebens- und Weltanschauungshintergrund an als aus Shakespeare, aus Calderon ein anderer als aus Schiller oder Goethe, aus Grillparzer ein anderer als

aus Ibsen, mag es auch zuweilen nicht ganz leicht sein, diese dunklen, aber doch sehr fühlbar wirksamen Hintergründe in genaue Begriffe einzufangen.

Welt-anschauungs-tragödien.

In manchen Fällen indessen dringt die Weltanschauung noch bedeutend ausdrücklicher in die Darstellung des Tragischen ein. Der tiefsinnende, von den Kernfragen des Daseins mächtig bewegte Dichter kann sich getrieben fühlen, in der Entwickelung der Charaktere und Kämpfe seine Stellung zu diesen Fragen, sein Zweifeln, Hoffen, Glauben, Entsagen rücksichtlich der Ziele und Werte von Leben und Welt zu umfassendem und deutlichem Ausdruck zu bringen. Hier bildet die Lebens- und Weltstimmung des Dichters nicht mehr bloß den ahnungsvollen Hintergrund der Dichtung, sondern sie ist die bestimmende Seele im Gange der Dichtung und tritt daher offen und ausdrücklich aus den dargestellten Schicksalen hervor. Die Art und Weise, wie die Personen streben, ringen, leiden, untergehen, bedeutet hier unmittelbar eine Antwort auf die Fragen nach dem Sinne des Lebens- und Welträtsels. Ich will die tragischen Darstellungen dieser Art als Weltanschauungstragödien bezeichnen. Die Götter- und Dämonentragödie gehört stets hierher (vgl. S. 31 f.); doch auch die Darstellung rein menschlicher Schicksale kann bis zur Höhe der Weltanschauungstragödie gehoben werden. Beispiele habe ich schon oben genannt. Begreiflicherweise handelt es sich hier nur um einen fließenden Unterschied. Es gibt tragische Dichtungen, die nur in gewissem Grade und annäherungsweise zu den Weltanschauungstragödien gehören. Ich nenne Schillers Don Carlos, Grillparzers Bruderzwist und Libussa, Gutzkows Uriel Acosta.

Soll der Zusammenhang zwischen dem Tragischen und der Weltanschauung nicht den Schein des Übertriebenen erhalten, so muß jetzt noch in zusammenfassender Weise auf einige einschränkende Bedingungen hingewiesen werden, unter die jener Zusammenhang zu setzen sein wird. Dies mag als fünfter Gesichtspunkt behandelt werden.

Was zuerst ihre dichterische Verwertbarkeit betrifft, so ist klar, daß die Weltanschauung zahlreiche Elemente enthält, die überhaupt in die dichterische Darstellung nicht einzugehen vermögen. Davon war schon oben die Rede (S. 33 f.). Ich wüßte nicht, wie die Spinozische „substantia" oder Hegels „absolute Idee" oder die intelligible Willensfreiheit Kants derart in eine Tragödie einfließen sollten, daß sie als ihr, wenn auch noch so unbestimmter Hintergrund erkennbar wären. Dagegen kann sich uns in der Tragödie ganz wohl fühlbar machen, ob der Dichter tapfer und hoffnungsfreudig oder müde und trostlos von der Entwickelung der Menschheit denke, ob er die sittliche Kraft und die sittlichen Ideale des Menschen mit Vertrauen oder Mißtrauen, mit froher Zustimmung oder benagendem Zweifel betrachte, ob er das Ziel unseres Strebens in Gegensatz zum Sinnlichen, zur elementaren Natur im Menschen setze oder es als höchste Blüte der Natur in uns auffasse, ob er den gegenwärtigen sittlichen Maßstäben und Werten bejahend oder revolutionär gegenüberstehe. Kurz, nur von den menschlicheren, d. h. für die Beurteilung und Wertschätzung des Menschlichen unmittelbar entscheidenden Elementen der allgemeinsten Überzeugungen wird zu erwarten sein, daß sie sich aus der Gestaltung des Tragischen herausfühlen lassen. Anders verhält es sich natürlich in dem ganz besonderen Fall, wo in der Tragödie ein philosophischer Denker oder Grübler auftritt. Diesem kann der Dichter philosophische Worte von starker metaphysischer Abgezogenheit in den Mund legen. Doch ergeben sich auf diese Weise nur philosophische „Stellen" im Drama (wie sich solche auch in Goethes Faust finden). Etwas völlig anderes ist die Hineinarbeitung einer Weltanschauung in das ganze Leben eines Dramas.

5. Drei Bedingungen für das Eingehen der Weltanschauung in die tragische Darstellung: a) Ästhetische Verwertbarkeit.

Sodann dürfen an die Bestimmtheit der Lebensanschauung, inwieweit diese aus einer Tragödie hervorblickt, keine zu hohen Ansprüche gestellt werden. Der Dichter des Tragischen ist nicht Professor der Philosophie, sondern künstlerischer Darsteller des Menschlichen. Selbst in die Gedankenlyrik können die

b) Gefühlsmäßige Unbestimmtheit.

Gedanken nur in Form von Gefühlen und Ahnungen eingehen. Besteht nun gar der Inhalt der Dichtung, wie in der Tragödie, nicht in Gedanken und Ideen, sondern in menschlichen Kämpfen und Schicksalen, so wird die Lebensanschauung in noch höherem Grade gefühlsmäßige Form annehmen. Sie tönt wie aus der Ferne und Tiefe herauf und läßt uns nur allgemeinste Züge ahnen. Wenn man es unternimmt, sich die Lebensanschauung klar zu machen, die aus den Dichtungen von Sophokles oder Shakespeare zu uns spricht, so wird man das gefühlsmäßig Ungefähre sehr bald als eine Grenze erfahren, über die sich nur schwer hinausgehen läßt. Den Weltanschauungstragödien kommt natürlich auch hier eine Sonderstellung zu.

c) Weitherzigkeit gegenüber der Vielgestaltigkeit der Weltanschauungen.

Ganz besonders aber wird endlich der weite Spielraum hervorzuheben sein, der der Vielgestaltigkeit der Lebensanschauung zu geben ist. Wir haben nicht zu trauern, sondern uns darüber zu freuen, daß die grundsätzlich verschiedenen Weisen, wie sich das Los der Menschen und der Gang der Welt in bedeutenden Geistern spiegeln, in den Kunstwerken zum Ausdruck kommen. Wäre der Kunst vorgeschrieben, nur eine einzige Weltanschauung — etwa die positiv christliche oder die materialistisch-darwinistische — zu Grunde zu legen, so würde dieses Ausschließen aller anderen Richtungen menschlichen Sinnens, Forschens und Ringens einerseits eine unglaubliche Verarmung der Kunst und andererseits eine anmaßende Ungerechtigkeit gegen alle Andersdenkenden bedeuten. Zeugt schon in der Religion das Pochen auf das Alleinseligmachende eines Glaubens von gewaltiger Überhebung, so ist eine ähnliche Unduldsamkeit im Bereiche des Ästhetischen nicht einmal durch das auf jenem Gebiete so begreifliche Zurücktreten ruhigen Erwägens zu entschuldigen. Man lasse also den verschiedenen Lebens- und Weltanschauungen, die sich der menschliche Geist in seinem Entwickelungsgange errungen, auf dem Kunstgebiete möglichst freie Bahn. Ich sage: „möglichst“. Denn auf die Erfüllung einer Bedingung wird es allerdings ankommen, wenn einer Lebens-

anschauung ästhetische Berechtigung zugestanden werden soll. Und diese Bedingung besteht darin, daß die Lebensanschauung nicht den Forderungen widerstreite, die ein reifes Verständnis an die künstlerische Gestaltung stellen darf. Die Art und Weise der Lebensanschauung darf dem Künstlerischen als solchem nicht Schaden zufügen.

Schranken dieser Weitherzigkeit.

Daher wird zu fordern sein, daß die Lebensanschauung sich über das ganz Oberflächliche und Triviale hinauserhebe; sodann aber — und dies ist wichtiger —, daß sie sich als aus ernstem Sinn und reinem Wahrheitsstreben entsprungen zu erkennen gebe. Merkt man der Lebensanschauung deutlich an, sie sei leichtfertig erworben, sie sei aus Spottlust, aus der eitlen Sucht, Ärgernis zu geben oder Aufsehen zu erregen, oder gar aus der Lust an Unflat und Kloake hervorgegangen, so ist auch der ästhetische Wert der Kunstwerke, die von ihr getragen sind, wesentlich geschädigt. Denn soll ein Gehalt der künstlerischen Ausprägung wert sein, so muß er etwas menschlich Bedeutungsvolles darstellen, ein gewisses menschliches Gewicht besitzen. Eine oberflächlich oder frivol gewonnene Lebensanschauung ist zu „leichte Ware“, als daß sie der Forderung des menschlich Gewichtvollen entsprechen könnte. Gefühle dieser Art drängen sich beim Lesen zahlreicher modernster Schriftsteller auf; hinter der Lebensauffassung, wie sie die Schriften M. G. Conrads, Bahrs, Przybyschewskis, Panizzas zeigen, steht nur allzudeutlich die verderbte Freude an Herabwürdigung des Menschen zum raffinierten Tiere, das Gestank und Unflat kokett und lüstern genießt. Ebenso wichtig ist, daß die Lebens- und Weltbetrachtung sich nicht in fühlbarer Unklarheit, Verwirrung und Querköpfigkeit bewege. Bleibt die Unklarheit bescheiden in dunklem Hintergrunde, so geht es noch an. Will dagegen der Dichter seine Lebensbetrachtung trotz ihrer Verworrenheit und Unausgegorenheit doch deutlich und anspruchsvoll zum Ausdruck bringen, so wird auch die Gestaltung der Charaktere und die Führung der Schicksale viel Unsicheres, Schiefes, Widersprechendes an sich tragen. Dies ist

besonders dort der Fall, wo die Lebensanschauung mit dem Anspruch des Prophetischen, neue, höhere Bahnen Eröffnenden auftritt. Die Wirkung von Ibsens Rosmersholm wird dadurch beträchtlich gestört, daß das Evangelium der adligen Menschheit — besonders infolge des schwankenden Verhältnisses zum selbstherrlichen Individualismus — voll von Unklarheit und Fraglichkeit ist. Noch ein anderer Fall gehört hierher. Es kann nämlich vorkommen, daß eine Lebensanschauung für gewisse Gestaltungen des Ästhetischen brauchbar, ja ihnen förderlich, mit anderen dagegen weniger oder gar nicht verträglich ist. Eine jede der ästhetischen Gestaltungen — das Anmutige, Schöne, Erhabene, Komische u. s. w. — ist an besondere Bedingungen geknüpft, eine jede setzt einen bestimmt gearteten Gehalt voraus. Daher kann es kommen, daß eine Lebensanschauung für die Ausbildung einiger dieser Gestaltungen günstig ist, während sie der Entwickelung anderer hemmend in den Weg tritt. So verhält es sich nun auch hinsichtlich des Tragischen. Gewisse Lebensanschauungen bilden einen für die Ausbildung und Vertiefung des Tragischen günstigen Boden, während andere, wie z. B. der flache, rosige Optimismus[1]), dem Lebensnerv des Tragischen geradezu schädlich sind oder es doch an dem klaren und erschöpfenden Ausleben seiner Keime hindern. Damit bin ich auf einen so wichtigen Punkt gekommen, daß ich ihn als sechsten — und letzten — Gesichtspunkt anführe.

6. Nicht jede Weltanschauung ist für die Entwickelung des Tragischen gleich günstig.

Erst unter dem Gewicht dieses Gesichtspunktes tritt die Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung in ihr volles Licht. Die Gestalt des Tragischen wird eine wesentlich andere, je nachdem sie auf dem Boden des antiken Schicksalsglaubens, der christlichen Überzeugung von der Erlösung und Versöhnung durch die Gnade Gottes oder einer von den modernen freien Weltanschauungen erwächst. Ich werde mich im vorletzten Abschnitt mit der Einwirkung der Unterschiede dieser Überzeugungen

1) Dies hebt Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 379) richtig hervor.

auf die Ausbildung des Tragischen wenigstens nach einer gewissen Richtung hin etwas näher beschäftigen. Einerseits leuchtet ein, daß die Vorstellung vom antiken Schicksal auf die Entwickelung des Tragischen in hohem Grade günstig wirken mußte, indem sie der Entfaltung schreckensvollen Leidens und der Darstellung eines großen, ehernen Ganges der Geschicke fördernd entgegenkommt. Andererseits freilich wird nicht geleugnet werden können, daß uns das antike Schicksal nicht nur eine harte, ja widerspruchsvolle und niedrige Vorstellung vom göttlichen Walten zumutet, sondern auch das innere Getriebe der tragischen Charaktere vielfach unter eine unklare, widerspruchsvolle Beleuchtung rückt. Als erheblich ungünstiger für das Gedeihen des Tragischen erweist sich der Boden der echten christlichen Weltanschauung. Wo der echte christliche Glaube ausdrücklich zur Grundlage der Tragödie gemacht wird und die Führung der Handlung und der Charaktere sich ausdrücklich nach seinen Forderungen richtet, kann der tragische Widerstreit kaum in seinen vollen verderbenden Konsequenzen entwickelt werden, sondern wird vor seiner äußersten Zuschärfung lieber abgestumpft, geknickt und in Rettung und Versöhnung umgebogen. Nur die freien Weltanschauungen des modernen Geistes bilden eine Grundlage, auf der das Tragische sich in seiner ganzen Fülle und Tiefe ausleben kann. Der vorletzte Abschnitt wird diese Andeutungen näher auszuführen haben.

Vierter Abschnitt.

Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und der erschöpfenden Art.

Die Darstellung außergewöhnlichen Leides.

Menschliches Leid dargestellt zu sehen, wirkt in ausgeprägt anderer Weise als der Anblick, den die Darstellung menschlicher Freuden gewährt. Je nachdem in einer künstlerischen Darstellung Glück oder Unglück, Gelingen oder Untergang überwiegt, wird sich auch im Betrachter das Verhältnis von Erquickung und Erschütterung, Befreiung und Niederdrückung, kurz von Lust und Unlust grundverschieden gestalten. Hierüber ist kein Zweifel möglich.

Die Darstellung menschlichen Leides wirkt nun wieder sehr verschieden, je nachdem es sich um ein Leid von außergewöhnlicher Stärke oder um das sozusagen übliche, zum Lebensdurchschnitt nun einmal gehörige, innerhalb mäßiger Schranken sich haltende Leid handelt. Stellen wir uns einen Lebenslauf vor, in dem es an Nadelstichen und Püffen des Schicksals, an Ärgernissen und Sorgen nicht fehlt. Ein solcher Lebenslauf wirkt, auch wenn er lebhaft und ausdrucksvoll dargestellt ist, fühlbar anders, als wenn uns ein Dichter ein Menschenschicksal vorführt, das seinem Kerne nach in qualvollem Widerstreit zwischen Wollen und Können oder zwischen Verstand und Gemüt oder zwischen Herzensbedürfnissen und der verweigernden Härte der Thatsachen verläuft. Dort wird kein ungewöhnliches, der Grenze des Möglichen nahekommendes Maß von Kraft zum Ertragen und Überwinden

der Schmerzen in Anspruch genommen. Freilich ist es auch dort häufig keine leichte Sache, sich in den äußeren und inneren Nöten aufrecht zu erhalten; aber so große Kraftentfaltung auch hierzu gehört, so ist dies doch nicht im mindesten eine Leistung, die dem Heroischen nahekäme oder das Maß des Menschlichen zu übersteigen drohte. In dem anderen vorausgesetzten Falle dagegen wird zum Ertragen und Überwinden des Leides ein Kraftaufwand ungewöhnlicher Art erfordert, ein Kraftaufwand, der über das durchschnittlich vom Menschen in dieser Hinsicht Geleistete fühlbar hinausreicht.

Leid von außergewöhnlicher Größe: ein Grundzug des Tragischen.

Ohne Zweifel begründet der angedeutete Unterschied eine wesentliche Verschiedenheit in den begleitenden Gefühlen des Betrachters. Die Art, wie sich in unserem Gemüt die Stimmungen der Bedrückung und Befreiung, des Widerstreites und Einklanges, der Bejahung oder Verneinung von Leben und Welt mischen und entwickeln, trägt da und dort einen durchgreifend verschiedenen Charakter. Und ebensowenig kann es fraglich sein, daß vom Eindruck des Tragischen nur in dem zweiten Falle die Rede sein kann, dort also, wo uns ein Leid von außergewöhnlicher Größe gegenübertritt. So wird man den Lebenslauf, den uns Keller in seinem Martin Salander schildert, sicherlich nicht tragisch nennen. Dieser Roman zeigt uns, wie in das Leben eines tüchtigen, ernst strebenden, wenn auch von kleinen Schwächen nicht freien Mannes mannigfache teils widrige, launische und thörichte, teils freundliche Schicksale eingreifen, wie auch seine Schwächen ihm hier und da einen Streich spielen und ihn in böse Verwickelung bringen, wie aber im ganzen sein Leben eine Förderung und Befestigung des Tüchtigen in ihm bedeutet. Ganz anders in Kellers Novelle von Romeo und Julia. Hier liegt in der Zumutung, daß die beiden großen Kinder von dem Glück ihrer unbekümmerten Liebe lassen und sich den elenden Verhältnissen, die sie umgeben, unterwerfen sollen, für sie ein so großes Leid, daß unter seiner Wucht das Schönste und Beste ihres Wesens ersterben müßte. Unfähig, dies zu ertragen, scheiden sie lieber

freiwillig aus dem Leben. Darum geht denn auch von dieser Novelle ein in hohem Grade tragischer Eindruck aus.

Weiteres Erfordernis: unabgeschwächtes Zur-Geltung-Kommen des außergewöhnlichen Leides.

Sollen die Erfordernisse des Tragischen angegeben werden, so ist mit dem Hinweis auf das außergewöhnliche Leid nur der allererste Anfang gemacht. Es bedarf nun weiter kaum eines Beweises, daß, wenn das Tragische sich voll entfalten soll, der Eindruck, den das außergewöhnliche Leid macht, nicht durch die Erregung der Aussicht auf eine glückliche Lösung abgeschwächt werden dürfe. Mag es sich um wirkliches Menschenleben oder um künstlerische Darstellungen handeln: immer schwächt sich der Eindruck in merklicher Weise ab, sobald in dem Betrachter die Gewißheit oder doch die an Gewißheit grenzende Hoffnung entsteht, daß das Unheil sich zum Guten wenden oder doch stark ermäßigen werde. Fälle, in denen der düstere Himmel mit einem Mal vollem Sonnenschein weicht, habe ich dabei natürlich nicht vor Augen. Denn in solchen Fällen versteht es sich völlig von selbst, daß es mit dem Eindruck des Tragischen vorbei ist. Vielmehr nehme ich an: die Leiden bestehen weiter, das böse Verhängnis hat den Menschen noch nicht losgelassen; nur sind starke oder gar untrügliche Anzeichen vorhanden, daß dies bald eintreten werde. Ein solches Zusammenbestehen von hartem Leid und glücklicher Aussicht bringt in dem Eindruck eine mehr oder weniger starke Veränderung hervor. Dies ist auch dann der Fall, wenn der Leidende selbst noch nichts von der sich vorbereitenden Wendung zum Guten weiß und nur der Betrachter davon Kenntnis hat. Auch in diesem Falle findet in dem Betrachter ein derartiges Abnehmen der drückenden und ratlosen Gefühle, ein solches Aufatmen und frohes Aufblicken statt, daß wir auch hier nicht mehr von der vollen Entwickelung des Tragischen werden reden dürfen.

Besonders im Schauspiel geschieht es häufig, daß der Eindruck des Tragischen sich in der angedeuteten Weise abschwächt und wandelt. So ist es z. B. im Kaufmann von Venedig. Die große Szene im Gerichtssaal spielt sich für uns unter dem Einfluß der Hoffnung ab, daß Portia in der Maske des Doktor

Bellario rettend eingreifen werde; und diese Hoffnung verstärkt sich natürlich, wenn wir Portia in den Gerichtssaal wirklich eintreten sehen. So mächtig auch das Grausen ist, das der unerbittliche Shylock und das Herannahen des grausamen Aktes in uns hervorruft, so übt doch jene Hoffnung einen merklich abschwächenden Einfluß aus. In Shakespeares Sturm wieder ist es das über der Handlung schwebende und sie leitende Zauberspiel Prosperos, sowie sein gleich von Beginn an fühlbarer milder, vergebender Sinn, wodurch den über Alonso, Sebastian und Antonio verhängten Nöten und Qualen jener bittere Ernst genommen wird, wie er für das Tragische nötig ist. Ähnlich liegt die Sache in Kleists Käthchen von Heilbronn. Hier ist es der Ton des Ganzen, die sichtbar hervortretende Lust der Phantasie am Spielen mit Abenteuern, was uns die tragischen Ansätze — den Anschlag Kunigundens, Käthchen zu vergiften, die Anklage gegen den Grafen vom Strahl vor dem Kaiser — kaum noch als tragisch empfinden läßt.

Tragisches unentwickelter Art.

So sehen wir schon hier, daß wir neben dem vollentwickelten Tragischen abgeschwächte, unentwickelte Gestaltungen des Tragischen zu unterscheiden haben. Tragisches gedämpfter, gestörter, überdeckter Art wird uns noch in verschiedenen Formen begegnen. Hier entspringt es aus dem Widerstreit außergewöhnlichen Leides mit der Aussicht auf Aufhebung desselben. Verwandt hiermit sind solche Fälle, wo das gewaltige Leid, das da vorliegt, vom Dichter leichthin, mit Laune, Übermut dargestellt wird. Hier ist es diese Behandlungsweise, wodurch das Zustandekommen des Tragischen verhindert wird. Die Art, wie Goethe in Künstlers Erdenwallen das in Not und unwürdigem Geldverdienen dahingehende Leben eines gottbegnadeten Malers schildert, läßt die tragische Wirkung nicht aufkommen. Noch stärker tritt dies an Hans Sachs hervor. Die treuherzig muntere, kindliche, zum Schwankartigen neigende Art läßt wenigstens den modernen Leser das Schicksal des als Galgenstrick geschilderten Kain — in den Ungleichen Kindern Evas — oder das gräßliche Unglück Lisa=

bethas, die den Kopf ihres ermordeten Liebsten in einem Blumentopf mit zärtlicher Liebe aufbewahrt, nicht als tragisch empfinden. Übrigens ist mit dieser Abschwächung oder Erstickung des tragischen Eindrucks keineswegs notwendig ein tadelnder Beigeschmack verbunden. Eine Dichtung, die tragische Elemente in sich schließt, muß ja nicht darum auch schon auf den Endeindruck des Tragischen hinzielen. So hat das Schauspiel mit versöhnendem Ausgang in dem Abschwächen und Umbiegen der tragischen Anläufe gerade seinen eigentümlichen Vorzug.

Steigerung der Außergewöhnlichkeit des Leides durch erschwerende Umstände.

Die Außergewöhnlichkeit des Leides tritt besonders in solchen Fällen deutlich hervor, wo es unter derart erschwerenden Umständen stattfindet, daß es als etwas ausgesucht Schlimmes, als etwas ganz besonders Schmerzvolles erscheint. Diese das Leid verschärfende Beschaffenheit der Umstände bedeutet zugleich eine Verschärfung der tragischen Wirkung. Don Carlos bei Schiller wäre auch schon dann zu beklagen, wenn ihm von einem fremden Herrscher seine Braut weggeheiratet worden wäre; nun ist es aber gar sein Vater, der sich mit seiner Braut vermählt hat. In Freytags Fabiern ist der Konsul Fabius entschlossen, den Mörder des Tribunen, wer es auch sei, dem Tode zu überliefern. So viel ist ihm zunächst gewiß, daß der Mörder dem Geschlechte der Fabier angehört. Es wäre fürchterlich genug für den Konsul, wenn ein entfernter Verwandter den Mord verübt hätte. Nun stellt es sich aber gar heraus, daß der eigene älteste Sohn des Konsuls der Mörder war. Das Außergewöhnliche des Leides erscheint in diesen Fällen durch die eigentümlichen Umstände zugespitzt, in die Höhe getrieben, und dies gereicht der tragischen Wirkung zum Vorteil.

Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß das Außergewöhnliche des Leides nicht mit roher, stumpfsinniger Häufung von Mord und Greuel verwechselt werden darf. Zeigt der Dichter ein Vergnügen an dem Veranstalten haufenweise geschehender Metzeleien, so wird einerseits der abstoßende Eindruck der Roheit des Dichters überwiegend, und andererseits erscheint bei massenhafter Häufung

die einzelne Unthat als wohlfeil und büßt so den Charakter des Außerordentlichen ein. Daher wirken die Greuelthaten in Shakespeares Titus Andronikus und die massenhaften Morde im fünften Akt der Spanischen Tragödie von Kyd, dem Zeitgenossen Shakespeares, kaum noch tragisch.

Das Merkmal des außergewöhnlichen Leides indessen bedarf einer Steigerung, wenn die Natur des Tragischen genauer bezeichnet werden soll. Sobald das Leid eine solche Größe erreicht, daß dem Leben — dieses Wort in äußerem und innerem Sinne genommen — unabwendbar scheinender Untergang droht, erzeugt die Darstellung des Leides eine besonders charakteristische Gefühlswirkung. Solange ich mir sage: das Unglück ist zwar groß, es fordert viel Kraft zum Ertragen, aber der Leidende wird keinesfalls oder kaum darüber zu Grunde gehen, weder seinem leiblichen Dasein noch seinem Innenleben droht ernsthaft Verderben: so lange weist die Gefühlswirkung nicht jene Erschütterung auf, die sich überall dort einstellt, wo das Leid das Leben an der Wurzel faßt. Das Bewußtsein, daß das Leid mit bitterem Ernst ans Leben greift, das Weiterleben unmöglich zu machen scheint, dem Menschen innere Zerrüttung oder äußeren Tod oder beides zugleich in bestimmte Aussicht stellt, gibt den Gefühlen der Trauer eine Zuschärfung, so daß erst jetzt von Erschütterung, Jammer, Grauen, Erdrückung die Rede sein kann. Es wäre verkehrt, den Ausdruck „tragisch“ auch auf jene weniger bedrohenden Formen des großen Leides anzuwenden. Denn es müßte dann für die Gefühlswirkung dieses im wahren Sinn des Wortes verderbenden Unheils ein neuer Ausdruck geschaffen werden, während sich doch die Bezeichnung des Tragischen gemäß ihrer üblichen Bedeutung dafür darbietet.

Das untergangdrohende Leid.

Ich erinnere an Lessings Nathan. Dieses Schauspiel weist verschiedene Spannungen und Konflikte auf, doch nehmen sie nirgends die Schärfe des Tragischen an. Sie sind zu milde angelegt, sie bedrohen nirgends ernsthaft das innere oder äußere Leben. Dies gilt sowohl von den Gemütsspannungen, in denen

Beispiele.

sich das Verhältnis zwischen Recha und dem Tempelherrn entwickelt, als auch von den religiösen Gegensätzen, die teils zwischen Nathan und Saladin, teils zwischen diesen beiden auf der einen und dem Tempelherrn auf der anderen Seite entstehen; ja auch die Gefahr, in die der Tempelherr Nathan bringt, indem er dem Patriarchen den Fall vorlegt, daß ein Jude ein Christenmädchen dem Christentum entzogen habe, ist mit so wenig Nachdruck dargestellt, daß der Leser an eine dem Nathan ans Leben gehende Gefahr nicht glauben kann. In Ibsens Kronprätendenten steht neben dem bis ins innerste Mark tragischen Herzog Skule der König Hakon. Dieser erfährt zwar manche heftige innere und äußere Bedrängnisse; aber sie steigern sich nicht zu tragischen Nöten. Hakon ist eine so glück- und siegsstrahlende Gestalt, das Gefühl des Aufwärtsschreitens lebt so stark in ihm, daß alle jene Bedrängnisse seine Lichtgestalt nicht tragisch zu verdunkeln vermögen. Hiergegen halte man andere Dramen mit gutem Ausgange, wie Corneilles Cinna, Goethes Iphigenie, Schillers Tell, Kleists Prinzen von Homburg, die Weisheit Salomos von Heyse. Hier bringen die Konflikte die Gefahr der Vernichtung hart an die bedrängten Personen heran; hier erleben wir, angesichts der in nächster Nähe sich öffnenden Abgründe, in unserem fürchtend vorausschauenden Geiste die Schrecken ihres Sturzes und Unterganges. Hier also ist Tragik vorhanden. Oder man denke an Vischers Auch Einer. Wenn jemand ein arger Pechvogel ist, sich täglich tüchtig zerärgert, unter den Dummheiten und kleinen Grausamkeiten des Alltagsschicksals seufzt, so wird dies nicht als tragisch empfunden werden, auch wenn die Summe der Unlustgefühle Tag für Tag eine ungewöhnliche ist. Erst dann wird der Eindruck tragischer Art, wenn, wie in Vischers Auch Einer, ein äußerst weicher und reizbarer, gegen alles unwürdig Störende ungewöhnlich empfindlicher Charakter vorliegt, dem das Schwer- und Tiefnehmen der Tücken des Alltags allen Ernstes innere Zerrüttung droht. Lehrreich ist in unserer Frage Kellers Grüner Heinrich. Wo Heinrich in seiner Kunst scheitert, träumend und

entschlußlos sich dem Ungefähr des Tages überläßt, in dumpfe Traurigkeit und bittere Armut bis zum Verhungern gerät, dort ist der Eindruck des Tragischen vorhanden. Anders dort, wo er bei seiner Rückkehr die Mutter im Sterben trifft und sich den furchtbaren Vorwurf machen muß, daß er durch sein liebloses Schweigen und gedankenloses Säumen das elende Zugrundegehen der Mutter verschuldet habe. Denn so hart ihn diese Schuld auch drückt, so fällt dieser Gemütszustand — ich denke dabei an die zweite Auflage der Dichtung — doch in die Zeit, wo er sich auf dem aussichtsvollen Wege der inneren Gesundung und im festen Vorwärtsschreiten zu einem tüchtigen Ziele befindet. Darum kommt es hier nicht zum Eindruck des Tragischen. Wohl in den meisten Romanen, besonders in solchen, die sich breit und voll auslegen, findet man das Nebeneinanderbestehen beider Formen des Leides. Welche Stufenleiter von Leiden, angefangen von kleinen bis hinauf zu vernichtenden, zeigen nicht Wilhelm Meisters Lehrjahre! Die Leiden Lotharios und Theresens z. B. sind so dargestellt, daß sie nicht bis an die Schwelle des Tragischen heranreichen. Von zerrüttender Schärfe ist das Weh, das am Harfenspieler und an Mignon zehrt. Die Schmerzen und Wirrnisse in Wilhelms Brust wiederum sind teils von untertragischer, teils von schwer bedrohender, also tragischer Art.

Natürlich gibt es auch Übergänge, starke Annäherungen an das Tragische. Dahin möchte ich den Doktor Stockmann in Ibsens Volksfeind rechnen. Er erlebt Enttäuschung auf Enttäuschung, kommt um seine Stellung, vereinsamt gänzlich; allein seine frisch losgehende, sich immer obenauf haltende Natur läßt die hierin liegenden tragischen Ansätze nicht zu voller Entwickelung gelangen.

Für das Tragische ist nicht wirklicher Untergang erfordert.

Ich habe das in Frage stehende Erfordernis des Tragischen absichtlich in so vorsichtiger Weise bezeichnet. Nicht dies ist erfordert, daß das Leid wirklich Untergang und Tod bewirke, sondern nur soviel, daß es die ernsthafte, dringende Gefahr des Unterganges und Todes mit sich führe. Kirchmann definiert das Tra-

gische als den „Untergang des Erhabenen".[1]) Abgesehen von allem andern ist diese Definition auch schon aus dem angegebenen Grunde zu einfach. Die angeführten und andere Schauspiele bieten zahlreiche Belege für jene weitere Fassung. Ohne Frage zwar lebt sich die Tragik in allen ihren Konsequenzen erst dort aus, wo es nicht bei dem drohenden Bevorstehen von Untergang sein Bewenden hat, sondern der Untergang auch wirklich eintritt. Erst das endgültige Zusammenbrechen des Menschen bringt alle Keime, Schätze und Tiefen der Tragik zu voller Entwickelung. Allein darum ist es nicht weniger wahr, daß auch solche Lagen, in denen es bei der in hohem Grade drohenden Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung bleibt, den Eindruck des Tragischen hervorrufen.

Beispiele. Es gibt wohl kaum ein Drama, in dem alle Nöte und Kämpfe so klar, so sinnvoll, so menschlich schön ausgeglichen werden wie in Goethes Iphigenie. Und doch ist dieses Schauspiel voll von Bedrängnissen tragischer Art. Für Iphigeniens zart- und hochfühlende Seele ist das einsame Leben unter rauhen Barbaren soviel wie Tod; die Zumutung der Opferung der Fremden empfindet sie wie einen gegen ihr innerstes Wesen geführten Schlag; und auch der Betrug, den sie, durch die Not gedrängt, an Thoas zu verüben im Begriffe steht, droht dem edelsten Teil ihres Selbstes tödliche Gefahr. Besonders in den Monologen, die ihr der Dichter zu Beginn und am Schluß des ersten Aktes, sodann in der Mitte und am Schluß des vierten in den Mund legt, treten diese tragischen Nöte an den Tag. Und von wie dumpfer Tragik ist nicht das erste Auftreten des fluchbelasteten, der Rettung zustrebenden und nun von neuem in unabwendbar scheinende Todesgefahr gestürzten Orestes! Ebenso zeigen uns Tasso bei Goethe, Bancbanus in Grillparzers Treuem Diener so schwere innere Verwundungen und Zerrüttungen, daß, wiewohl Tasso sich zum Schluß an Antonio aufrichtet und Banc-

1) J. H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage. Bd. 2, S. 29.

banus aus seinem Leid mit nur noch weiserer und milderer Überlegenheit hervorgeht, beide mit ihren Leiden tief in die Sphäre des Tragischen hineinreichen. Zwei hervorragende Beispiele enthält Ibsens Klein Eyolf, dieses weihevolle, hochgestimmte Seelendrama, in den Personen von Alfred und Rita. Die bösen und häßlichen Spannungen, die ihr Innenleben aufs äußerste bedrohen, klingen in reine, gesunde, kräftige Versöhnung aus. Auch die antike Tragödie bietet Belege für diese ins Gute auslaufende Form des Tragischen dar: wohl jedermann fällt zuerst Orestes in des Äschylos Eumeniden ein. Ebenso gehören Elektra und Philoktet in des Sophokles gleichnamigen Dramen hierher. Freilich zeigt zugleich Philoktet, wie wenig es befriedigt, wenn die tragisch zugeschärfte Lage plötzlich durch einen überraschenden Eingriff ins Gute gewendet wird. Zudem stammt hier, wie auch in den beiden das Schicksal der Iphigenie behandelnden Stücken des Euripides und sonst bei diesem Dichter, der plötzliche äußere Eingriff aus der Götterwelt. Aber auch wo er nicht als deus ex machina auftritt, sondern in einem zufälligen menschlichen Ereignisse besteht, empfinden wir die Auflösung der tragischen Spannung in versöhnenden Ausgang als wenig befriedigend. Dies ist z. B. in Diderots Hausvater der Fall, wo sich zum Schluß Sophia, die der böse Komtur verhaften lassen will, plötzlich als seine Nichte entpuppt, wodurch sich dann alles leicht und glücklich löst. Nur dort erscheint uns diese Wandlung als gelungen, wo sie sich aus wohlvorbereiteten inneren und äußeren Bedingungen heraus vollzieht. Und da wieder ragt als besonders ausgezeichnet der Fall hervor, wo die Überleitung des Tragischen zu gutem Ausgang überwiegend aus der Notwendigkeit innerer Bedingungen heraus stattfindet. So ist es in Goethes Iphigenie. Doch ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Weisen, wie diese Überleitung vollzogen werden kann, näher zu verfolgen.

Zwei Formen des Tragischen.

Hiernach entspricht es der ästhetischen Sachlage am besten, wenn wir zwei Formen des Tragischen unterscheiden: ein Tra-

gisches der abbiegenden und eines der erschöpfenden Art. Beide Formen des Tragischen sind berechtigt. Nur in der zweiten Form freilich erscheint das Tragische in vollständiger Weise entwickelt: das Leid läßt sein Opfer nicht eher los, als bis es endgültig in den Abgrund des Verderbens gestürzt ist. So sehr nun auch vom Standpunkte des Tragischen aus diese Form als die höhere anerkannt werden muß, so ist doch zu bedenken, daß von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus jene andere Form — das Tragische der abbiegenden Art — gerade so berechtigt ist. Es ist eben eine eigentümliche ästhetische Gestalt mit eigenartigen und unersetzlichen Vorzügen, wie neben dem Tragischen auch das Wehmütige oder das einfach Traurige sein volles Recht hat.[1])

Abweisung eines Mißverständnisses.

So richtig es nach dem allen ist, das Tragische auch dort, wo verderbendrohendes Leid glücklich endet, aufzusuchen, so wäre es doch verkehrt, den gesamten Verlauf einschließlich des glücklichen Ausganges als tragisch zu bezeichnen. Wenn ich von dem Tragischen mit gutem Ausgange rede, so verstehe ich dies immer in dem Sinn, daß sich das Tragische nicht bis in seine Konsequenzen auslebt, sondern sich ihm ein entgegengesetztes Element — das siegreiche Auftreten von Glück und Versöhnung — zugesellt und es so in eine andere ästhetische Gestalt überleitet. Das Tragische mit gutem Ausgang ist sonach eine Verbindung des Tragischen mit dem siegreich Glücklichen und Versöhnungsvollen. Das erste Element entwickelt sich nicht vollständig, biegt in das zweite um. Rechnet man dagegen auch das Schwinden des Verderbens, auch die Wendung zu Glück und Versöhnung zum Tragischen als solchem, so unterschätzt man — abgesehen von der Sünde gegen unseren Sprachgebrauch — das Eigenartige und in dieser seiner Eigenart Bedeutungsvolle des Tragischen mit unglücklichem Ausgange. Der glückliche Ausgang bringt eine so gründliche Umwandlung des Eindrucks hervor, daß es mir als

1) Vischer gibt dem „negativ Tragischen" absolut den Vorzug vor dem Tragischen mit glücklichem Ausgang (Ästhetik, § 128 und § 914).

völlig verfehlt erscheint, beide Gestaltungen in das Tragische einzubeziehen. Das wäre Verwischung durchgreifender Unterschiede. In neuerer Zeit haben besonders Hettner und Baumgart die Ausdehnung des Tragischen auf die Wendung eines verderbendrohenden Schicksals zum Guten hin vertreten.[1])

Doppelte Gestalt des Tragischen der abbiegenden Art.

Genauer betrachtet tritt das Tragische der abbiegenden Art nicht immer in der Form glücklichen Ausganges auf. Man hat vielmehr eine doppelte Gestalt zu unterscheiden. Die eine ist das Tragische mit versöhnendem Ausgang. Es kann aber auch vorkommen, daß das verderbendrohende Leid weder als zu endgültiger Vernichtung führend, noch auch als in Versöhnung umbiegend dargestellt wird. Der Dichter läßt es eben dabei sein Bewenden haben, daß eine Person von lebengefährdendem Unheil bestürmt, in beängstigendem Grade zerrüttet ist, ohne darüber etwas zu sagen, ob die Person sich aus den quälenden Schmerzen wiederaufrichten und dem frischen Leben wieder zuwenden oder ob die gegenwärtige Zerrüttung das ganze Leben hindurch fortdauern und sich gar zu völliger Vernichtung steigern werde. Ich kann diese Form des abbiegenden Tragischen als das Tragische mit ungewissem Ausgang bezeichnen. Die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti gehört hierher. Sie fühlt sich betrogen, erniedrigt, zertreten; allein darüber, ob sie darin untergehen oder mit der Zeit ihre Schmerzen überwinden werde, sagt der Dichter nichts; wir haben uns mit der Vorstellung zufrieden zu geben, daß die Gräfin gegenwärtig und wohl noch für lange hinaus sich in einem Zustand höchster innerer Gefahr befindet.

Beispiele.

Wie wenig das Tragische der abbiegenden Art zu entbehren ist, zeigen nicht zum wenigsten die Tragödien selbst. Häufig finden sich neben Personen, die vom Untergang erfaßt werden, andere, die, durch untergangdrohendes Leid hindurchgehend, doch

1) Hermann Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852. S. 81 f. — Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. S. 347, 507 ff.

schließlich zu Glück und Sieg gelangen. Ich erinnere an Edgar im Lear, an Calderons Drama „Über allen Zauber Liebe“, wo Circe sich ins Meer stürzt, während Ulysses sich aus der für sein besseres Selbst tödlichen Verstrickung befreit, an den König in Grillparzers Jüdin von Toledo. Noch häufiger ist das Nebeneinanderbestehen beider Formen in Romanen. In Scotts Waverley wird der Titelheld zwar hart an den Untergang gebracht, aber schließlich doch errettet und in die Bahn sonnig glücklichen Daseins geleitet, während der Hochlandshäuptling Fergus Mac Ivor und seine Schwester Flora die Schärfe des Tragischen bis zu Ende auskosten. Zolas Doktor Pascal zeigt in dem Liebespaar beide Formen des Tragischen vertreten: Pascal geht zu Grunde, Clotilde rettet sich nach furchtbaren Leiden auf die Höhe neuen mutigen Lebens.

Das Tragische mit ungewissem Ausgang steht in der Mitte zwischen dem Tragischen mit versöhnendem und dem mit verderblichem Ausgange. Zuweilen ist es so, daß uns der Dichter Anhaltspunkte für die Annahme einer zukünftigen glücklichen Lösung gibt, daß aber diese Anhaltspunkte doch nicht stark genug sind, um uns von der Furcht vor der Weiterdauer der inneren Vernichtung zu befreien. Solche Fälle gehören offenbar in das Tragische mit ungewissem Ausgang. So ist es in Ibsens Nora. Nora verläßt ihren Gatten mit dem Gefühl der Entwürdigung, der Zerbrochenheit, der Vernichtung ihres Glücks. Sonach scheint das Tragische des Unterganges vorzuliegen. Allein ebenso wahr ist es, daß Nora in ihrem inneren Zusammenbruch doch zugleich die Stufe einer höheren, freieren Sittlichkeit gewonnen hat, und daß der Dichter in den letzten Worten des Stückes ein späteres Zusammenleben mit ihrem Gatten auf würdiger Grundlage wenigstens als möglich erscheinen läßt. So ist es fraglich, ob auf die innere Vernichtung Noras nicht doch später die Erneuerung und Erhöhung des liebgewordenen alten Glückes folgen werde. An der Gestalt der Nora zeigt sich so recht der Übergangscharakter des Tragischen mit ungewissem Ausgang.

Der Untergang, mit dem das Tragische der erschöpfenden Art abschließt, ist, wie ich schon angedeutet habe, nicht immer notwendig der leibliche Tod; er kann auch als innere Zerrüttung, Verödung, Vernichtung auftreten; ja das Weiterleben bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbstes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod, der doch zugleich immer als Befreier von der inneren Unseligkeit erscheint. „Die eigentliche Selbstzerstörung" — sagt Vischer — „ist die Qual des Ich, das sich entfliehen möchte und nicht kann."[1]) Gestalten wie Ödipus im ersten der beiden Sophokleischen Stücke, der Harfenspieler in Goethes Wilhelm Meister, Medea bei Grillparzer, Judith und Meister Anton bei Hebbel sind sprechende Belege für die unendliche Last, die das weiterdauernde zerstörte Ich an sich selbst hat. Das befremdliche, unheimliche Thun und Treiben des zerrütteten Harfenspielers wirkt weit tragischer als der schließliche Selbstmord. So wird sich also ein dreifacher tragischer Untergang unterscheiden lassen. Entweder ist er nur leiblicher oder nur innerer Art oder beides zugleich: äußerer Tod und innere Vernichtung. Drei Formen des tragischen Untergangs.

Der erste Fall ist nicht so gemeint, daß kein tiefes inneres Leid vorkommen dürfte; sondern nur so, daß das unheilvolle Geschick nicht bis zur Zertrümmerung der Seele, nicht bis zu unseliger Verkehrung, Erstarrung und Verödung, nicht bis zu aussichtsloser Vernichtung alles fruchtbringenden Innenlebens geführt hat. Der Held geht in den Tod, ohne sich innerlich verloren zu haben; die inneren Bedingungen für ein wertvolles Weiterleben sind nicht gänzlich zerstört. Von Schillers Posa, Jungfrau, Maria Stuart, von Shakespeares Coriolan oder Brutus kann, trotz allen Erschütterungen und Qualen, die sie erfahren haben, nicht gesagt werden, daß sie vor ihrem Untergang innerlich vernichtet seien. Besonders dort, wo der Tod überraschend

1) Vischer, Ästhetik, § 133. Trotzdem fordert Vischer den leiblichen Tod des tragischen Helden. Das trübe, gebrochene Überleben will er nur den Vertretern der Gegenmacht zugestehen (§ 138).

kommt, wie bei Cäsar oder Wallenstein, geht in der Regel kein innerer Untergang vorher.

Beispiele für die zweite Art habe ich bereits angeführt. In Ibsens Gespenstern gehört Frau Alving hierher, während an Oswald die dritte Art des Unterganges hervortritt. Auch an Hauptmanns Weber kann hier erinnert werden. Hier geht der Zustand der Vernichtung des Inneren, der in der Regel als Schlußergebnis der dargestellten tragischen Entwickelung erscheint, durch das ganze Stück, schon von Anfang an, als Grundlage hindurch. Die bis zum äußersten Übermaß gedrückte und geschundene Webermasse wird uns als ein Haufe geistig und sittlich verkrüppelter, trostlos jämmerlicher Menschen dargestellt, der auch durch das siegreiche Vorgehen gegen die Soldaten nicht aus seiner inneren Vernichtung herausgerissen ist. Unter dem Druck harter und grausamer sozialer Verhältnisse sind die Weber zu dieser Verkümmerung gebracht worden, deren aussichtslose Weiterdauer uns das Stück zeigt.

Der dritte Fall vereinigt äußeren und inneren Untergang. Der Held ist innerlich vernichtet, und so räumt ihn nun auch der Tod äußerlich hinweg. Aus den zahllosen Beispielen, die sich hierfür aufdrängen, hebe ich Othello, Romeo und Julia, Karl Moor, Don Cesar in der Braut von Messina, Hero bei Grillparzer, Ludwigs Erbförster hervor. Das Verhältnis, in dem hierbei die innere Vernichtung und der leibliche Tod stehen, kann sehr verschiedener Art sein; zufälliges Zusammentreffen auf der einen, innerlich notwendige, organische Verknüpfung auf der anderen Seite bezeichnen die am weitesten auseinander liegenden Fälle. Doch ist hier noch nicht der Ort, hierauf einzugehen.[1])

Der tragische Untergang ohne leiblichen Tod.

Wenn der leibliche Tod als unentbehrlicher Ausgang des Tragischen angesehen und sonach der Untergang ohne Tod als untragisch ausgeschieden wird, so kann ich hierin nur eine Verkürzung des Tragischen erkennen. Worauf es ankommt, ist, daß

1) Der 13. Abschnitt beschäftigt sich mit dieser Frage.

ein Leid so übergewaltig sei, daß es den Menschen zu Grunde richte. Diese Forderung wird aber auch dort erfüllt, wo nur das geistige Ich vernichtet wird und der Mensch als Ruine, zerrüttet, verödet weiterlebt. Das Dazutreten des leiblichen Todes hat ohne Zweifel ästhetische Vorzüge: der leibliche Tod bedeutet einen endgültigen Abschluß, schneidet alle Fragen nach der Art des Weiterlebens ab, während sich im anderen Falle Fragen und Zweifel in dieser Richtung aufdrängen können; der leibliche Tod erspart uns aber auch die häßliche Vorstellung von dem elenden Weiterleben des zusammengebrochenen, ruinenhaften, innerlich toten Menschen. Doch wenn auch der Untergang ohne Tod in diesen Beziehungen zurücksteht, so geht doch auch von ihm, da er eben Untergang ist, volle tragische Wirkung aus.

Wenn der tragische Untergang dem Tode gleichgesetzt und das nur geistige Zugrundegehen für tragisch ungenügend erklärt wird, so kann sich diese Auffassung durch verschiedene Wendungen mit einem gewissen scheinbaren Recht ausstatten. Ich erwähne nur die Begründung, die sich bei Hartmann findet. Nach seiner Überzeugung liegt der Kern des tragischen Vorganges darin, daß ein innerhalb der Erscheinungswelt unlöslicher Konflikt durch die Willensverneinung seitens des in ihm stehenden Helden transcendent gelöst werde. Die tragische Entwickelung spitzt sich auf die radikale Abkehr des Willens von Leben und Dasein zu. Ich will Hartmann diese Auffassung als richtig zugestehen, obschon sie dies keineswegs ist (wie sich besonders im elften Abschnitt zeigen wird). Von diesem Boden aus ergeben sich für ihn zwei Gesichtspunkte, die den Tod als einzige Lösung des tragischen Konfliktes erscheinen lassen. Erstlich liegt in der Willensverneinung „die gefühlsmäßige Anerkennung der Wertlosigkeit und Zwecklosigkeit der weiteren Lebensfortsetzung". Hiergegen ist zu sagen, daß von dieser Anerkennung bis zu dem Entschlusse, sich freiwillig den Tod zu geben, noch ein großer Schritt ist. Auch wenn der Held von der Wertlosigkeit der Lebensfortsetzung überzeugt ist, so hängt es doch von der Be-

[illegible] freiwillig [illegible] Willens- [illegible] noch nicht [illegible] Ende finden [illegible] der Tod [illegible] kleinlichen [illegible] was er [illegible] wenn die [illegible] endigt, [illegible] als [illegible] vom [illegible] werden. [illegible] dem er [illegible] tragischem Untergang und [illegible]

[illegible] das außergewöhnliche [illegible] Grundlage des Tragischen [illegible] des davon Getroffenen [illegible] das Leid auch immer als solches [illegible] objektiv vorhandenes Leid [illegible] solches hinstellt und [illegible] ein solches empfinden, ohne daß [illegible] Leid der tragischen [illegible] als durchgehendes Merkmal des Tragischen [illegible] das Gefühl des [illegible] diese Gleichsetzung von tragischem Leid und tragischem Leiden berechtigt?

Ohne Zweifel [illegible] Fällen das Leid auch als solches empfunden. [illegible] Güter, an denen [illegible] hängen,

1) Hartmann, [illegible] des Schönen, S. [illegible] Vgl. auch seine Gesammelten Studien und Aufsätze [illegible] S. [illegible]

2) So von Schiller [illegible] herausgegeben von [illegible] Bd. 7, S. [illegible] (Über die tragische Kunst), S. [illegible] (Über das Erhabene).

vom Geschick bedroht und zerstört werden, ist es gar nicht anders möglich, als daß diese Bedrohungen und Vernichtungen auch heftige Unglücksgefühle erzeugen. Wenn der Ehrenmann seine Ehre, der Liebende seine Liebe, der Vaterlandsfreund sein Vaterland der Vernichtung preisgegeben sieht, so ist dies nicht bloß ein objektives, sondern auch ein subjektives Unglück. Aber wie ist es denn, wenn jemand aus Leichtsinn oder Stumpfheit des Geistes die Zerrüttungen, die über ihn hereinbrechen, nicht als solche spürt? Er ist vielleicht ehedem von vornehmer Geistesart gewesen, allein durch Schwächen und Laster allmählich so verkommen, daß er nun seine Niedrigkeit und Schmach mit leichtem Herzen trägt. Hier ist kein Leiden, wenigstens kein schweres, vorhanden, und doch wird nicht geleugnet werden können, daß solche Fälle in hohem Maße tragisch berühren können. Es kommt nur darauf an, daß uns der Dichter das objektive Unglück, das Erniedrigt-, Vergiftet-, Zerrüttetwerden wertvoller, großer, vielverheißender Kräfte des Geistes eindringlich fühlen lasse. Wenn der Hörer oder Leser den furchtbaren Sturz eines großen Menschen lebhaft empfindet, so können sich die tragischen Gefühle auch in dem Fall entwickeln, daß der von seiner Höhe Gestürzte seiner Kläglichkeit nicht inne wird. Ja es ist nicht einmal nötig, daß eine frühere Entwickelungsstufe dargestellt oder vorausgesetzt werde, auf der die Person noch rein, unversehrt, noch auf der Höhe gewesen sei. Auch wenn uns das Große einer Person als von jeher ins Niedrige oder Böse herabgezogen vorgeführt wird, vermag dieses objektive Unglück schon für sich tragisch zu wirken. Im allgemeinen freilich wird zuzugeben sein, daß die Unglücksgefühle, die schmerzvollen Kämpfe, die Qualen der Zerrüttung den Eindruck des Tragischen in hohem Maße steigern. Allein es wäre zu weit gegangen, wenn dem nur objektiv vorhandenen gewaltigen Leid die Fähigkeit, tragisch zu erschüttern, abgesprochen würde.

Don Juan bei Grabbe wirkt tragisch, obschon er bis an sein Ende voll trotziger, überschäumender Lebenskraft und Lebenslust Beispiele.

bleibt. Es ist ein bloß objektives Unheil, daß dieser herrliche Mensch immer tiefer in Sünde und Frevel hineinrennt, daß seine Seele in so hartnäckiger und verstockter Weise verdirbt; von einem Leiden unter seinem inneren Verderben ist keine Spur zu bemerken. Und auch das Nahen seines äußeren Verderbens vermag ihn nicht aus seinem trotzigen Leichtsinn zu reißen; auch das äußere Verderben also ist nur als ein objektives Unheil vorhanden. Und dennoch ergreift die Gestalt Don Juans tragisch; das objektive Leid, das dieses prächtige, intensiv lebendige Menschenexemplar, dieses Meisterstück der Natur, zerstört, legt sich uns schwer auf die Seele. Und vom Mozartischen Don Juan gilt das Gleiche.

Von Shakespeares Gestalten gehört Richard III. hierher. Er wird nicht erst durch die Gewissensqualen, die ihn kurz vor seinem Ende packen, zu einer tragischen Gestalt; sondern auch schon vorher ist er, obwohl er sich mit der Unbefangenheit einer furchtbaren Naturgewalt frisch und reuelos in immer neuen Unthaten auslebt, nicht ohne tragische Wirkung. Wir sehen ungewöhnliche und wertvolle Eigenschaften und Kräfte mit teuflischer Bosheit verquickt, eine großangelegte Seele zur äußersten Stufe der Verkehrung und Vernichtung herabgesunken. Dieses objektive Unheil ist schon für sich von tragischer Wirkung.

Ein interessanter Fall des Tragischen liegt in Grabbes Heinrich VI. vor. Der Kaiser Heinrich, ein ungeheurer Willensmensch, erfüllt von einer jeden Widerstand besiegenden Leidenschaft des Herrschens, steigt, von Glück begleitet, von Stufe zu Stufe. Eben aber, als sich sein Selbstgefühl ins Riesenhafte gesteigert hat und unabsehbare Pläne vor seinem Herrschergeist aufsteigen, stürzt er, vom Schlage getroffen, tot zur Erde. Hier entspricht dem furchtbaren Schicksal kein Leiden in der Seele des davon Getroffenen; augenblicklich wird Heinrich vom Tode gefällt. Und doch wirkt dieser Sturz von der Höhe maßlosen Glückes und Selbstgefühls in hohem Grade tragisch. Wenn man ohne weiteres das Gefühl des Leidens zur Bedingung des Tragischen macht,

so müßte man konsequenterweise dem Schicksal Heinrichs VI. bei Grabbe alle tragische Wirkung absprechen und würde sich so mit dem natürlichen Empfinden in grellen Widerspruch setzen. —

Köstlin dehnt den Begriff des Tragischen soweit aus, daß er z. B. Neger, Malaien, Mongolen als tragische Rassen bezeichnet.[1]) Es leuchtet nach den letzten Darlegungen über das objektive Leid ein, daß sich an diese Rassen ganz wohl tragische Wirkung knüpfen kann. Es kommt nur darauf an, daß uns der Dichter oder unsere eigene Phantasie diese Gegenstände als von lebenbedrohendem Leid belastet zeige. Das heißt: wir müssen durch Anschauung der Rassen eindringlich zu fühlen bekommen, daß die Natur geistige Wohlbegabtheit durch ungünstige Bedingungen habe verkümmern lassen. Wenn Köstlin dagegen auch die ganze Welt des Endlichen als tragisch bezeichnet, so ist hiermit einem philosophischen Gedanken, der sich in individuellen Gestalten und Handlungen kaum noch veranschaulichen läßt, tragische Wirkung zugeschrieben. Es ist in die Metaphysik des Tragischen hinübergegriffen. Von diesen nicht mehr ästhetischen, sondern philosophischen Gefühlen des Tragischen wird im letzten Abschnitt die Rede sein.

---

1) Karl Köstlin, Ästhetik. Tübingen 1869. S. 239. Die hier gegebene Gliederung des Tragischen ist nicht haltbar.

Fünfter Abschnitt.

Größe des tragischen Menschen. Das Tragische und der starke Wille.

Die Größe der tragischen Person abgeleitet aus der Größe des tragischen Leides.

Bisher war nur von der Größe des tragischen Leides die Rede. Jetzt fragt es sich, ob auch der Persönlichkeit, die das Leid trifft, menschliche Größe zukommen müsse, wenn der Eindruck des Tragischen entstehen solle.

Man könnte nun die Größe der leidenden Persönlichkeit aus der uns feststehenden Größe des Leides als eine Bedingung dieser zu erschließen versuchen. Man könnte sagen: solle das Leid Größe, d. h. Bedeutung, menschliches Gewicht haben, so dürfe es nicht ein kleiner, nichtiger Mensch sein, den es trifft. Mag das Leid, das über einen wertlosen oder doch durchweg unbedeutenden Menschen kommt, aus einer noch so großen Summe von Unlustgefühlen bestehen und zu gräßlichem Untergange dieses Menschen führen, so lasse sich dieses Leid doch, nach seiner Wichtigkeit für Bedeutung und Gehalt menschlichen Lebens und Strebens betrachtet, nicht als „groß" charakterisieren. Nur an einem großen, ungewöhnlichen, für die Menschheit bedeutungsvollen Menschen vermöge das Leid selbst Größe zu gewinnen. Indessen wollen wir uns auf eine solche Ableitung nicht allzu sehr verlassen; wir wollen uns lieber einer Untersuchung jener Frage auf dem Boden des Thatsächlichen unterziehen. Ich frage sonach: welche Einwirkung entsteht auf das Gefühl des Betrachters, je nachdem

der vom Untergang bedrohte oder untergehende Mensch Größe hat oder dieser entbehrt?

Spekulative Überspannungen rücksichtlich der Größe der tragischen Person.

Soll diese Frage beantwortet werden, so wird es gut sein, zuvor einige Überspannungen zu beseitigen, denen die Auffassung von der Größe der tragisch leidenden Person häufig ausgesetzt war. Ich habe hierbei insbesondere die spekulative deutsche Ästhetik im Auge. Hier wird die tragische Person viel zu sehr ins Absolute und Göttliche hinaufgesteigert; die Idee, das Absolute und dergleichen soll sich in ihr in so durchsichtiger und umfassender Weise zur Erscheinung bringen, daß das Menschliche in Charakter, Handeln und Leiden der Person darüber fast verloren geht. Bei Schelling z. B. gewinnt man den Eindruck, daß er die Tragödie am liebsten sich zwischen metaphysischen Wesenheiten abspielen sähe. Er mißachtet das Menschliche und möchte in der Kunst das Absolute als solches erscheinen sehen. So ist es auch ein durchgehender Gedanke bei Bohtz, daß die Personen der Tragödie die Idee, Gott, das jenseitige Prinzip zu offenbaren haben. Besonders an Shakespeare rühmt er, daß er uns die Geschichte als „Offenbarung der Idee“ zeige.[1]) Auch Zeising läßt es an Emporschraubung der tragischen Person nicht fehlen. Die tragische Erscheinung erwecke, so lehrt er, in uns die Idee der absoluten Vollkommenheit; sie zeige sich einerseits mit dieser Idee im Einklange, andererseits im Widerspruch. Durch dieses doppelte Verhalten treibe sie den Betrachter hinauf ins Absolute und seine unbedingte Vollkommenheit.[2])

Diese Entmenschlichung der tragischen Personen steht allzu grell im Widerspruch mit dem unbefangenen Eindruck, den wir von allen, selbst den erhabensten Tragödien empfangen, als daß ich auf eine Widerlegung einzugehen brauchte. Wenn ein Mensch tragisch leidet, so ist es eben, und wäre er der gewaltigste Heros, das Menschliche an ihm, was da leidet. Der tragische Eindruck

1) August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. S. 230 ff.

2) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 322 f.

verflüchtigt sich sofort, wenn man das Menschliche nur als dünne Hülle einer Idee, eines Göttlichen auffaßt.

Nicht alles Tragische ist erhaben.

Aber es ist auch zu weit gegangen, wenn man das Tragische dem Erhabenen unterordnet und die Erhabenheit des Gegenstandes zur Bedingung seines tragischen Eindrucks macht. So ist es bei Schiller, Vischer, Zeising, Kirchmann[1]) u. a. Wie man auch das Erhabene definieren mag: jedenfalls muß eine ins Unermeßliche gehende Kraft vorliegen, wenn der Eindruck des Erhabenen entspringen soll. Mit dem Merkmal des Unermeßlichen, des Hinausweisens über die Schranke des Endlichen scheint mir nun aber für das Tragische zu viel gesagt zu sein. Es gibt Fälle des Tragischen, die unterhalb der Schwelle des Erhabenen bleiben. Der stille, milde, schwache König Heinrich VI. bei Shakespeare, auch Prinz Arthur in seinem König Johann wirken tragisch; aber man wird ihnen kaum die Eigenschaft des Erhabenen zuerteilen. Auch Emilia Galotti wird man nicht erhaben nennen. Und wäre es nicht gezwungen, Hamlet, Goethes Tasso, Grillparzers Kaiser Rudolf II. dort, wo sie ihre Willensschwäche an den Tag legen, erhaben zu nennen? Tragisch aber wirken diese Gestalten auch in solchen Augenblicken.[2])

Menschliche Größe als Erfordernis des Tragischen.

Ohne Zweifel ist das Erhabene der ergiebigste Boden für das Gedeihen des Tragischen. Man braucht nur an die Heroenwelt zu denken, die den Stoff der griechischen Tragödie bildet, um einzusehen, welche gewaltigen Vorteile ein durchgängig erhabener Stoff dem tragischen Dichter gewährt. Dem griechischen Tragiker waren, wie August Wilhelm Schlegel sich ausdrückt, durch seinen Stoff „gewisse für Würde, Großheit und Entfernung

---

1) Man vgl. besonders Schillers Abhandlung „Vom Erhabenen“ gegen Ende und den Anfang der Abhandlung „Über das Pathetische“. — Vischer, Ästhetik, §§ 117 und 127. — Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 323 f. — Kirchmann, Ästhetik, Bd. 2, S. 29 f.

2) Köstlin wendet sich in seiner Ästhetik (Tübingen 1869) gegen die Unterordnung des Tragischen unter das Erhabene. Das Tragische sei wohl immer ernst, nicht aber immer erhaben (S. 237).

aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen“ zugestanden.[1]) Doch darf man sich deswegen nicht gegen die Einsicht verschließen, daß auch außerhalb des Erhabenen die Bedingungen für das Entstehen des Tragischen nicht völlig fehlen. Es scheint mir einer unbefangenen Würdigung der Sachlage am meisten zu entsprechen, wenn man den tragischen Eindruck einer Person, statt von der Erhabenheit, vielmehr von der gemäßigteren Forderung menschlicher Größe abhängig macht. Unter menschlicher Größe verstehe ich ein fühlbares Überragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgend einer bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin. Es ist hiermit das Durchschnittsmäßige, Gewöhnliche, aber auch das einfach Gemeine und Verächtliche als ein ungeeigneter Boden für das Entstehen tragischer Eindrücke erklärt. Soll eine Person tragisch wirken, so muß sie uns fühlen lassen, daß sie nicht zur Dutzendware gehört, daß sie ein ausgezeichnetes, besondere Aufmerksamkeit verdienendes, irgend einen menschlichen Wert mit besonderem Accent darstellendes Exemplar des Menschlichen ist, daß gleichsam die Natur etwas Besonderes mit ihr vorhatte. So sind z. B. die Mörder des Ibykus in Schillers Romanze keine tragischen Personen. Das Schicksal zwar, das unheimlich rächend über sie hereinbricht, ist in erhabenen Zügen dargestellt; nichtsdestoweniger geht von den Bösewichten selbst keine tragische Wirkung aus; denn sie sind vom Dichter in keiner Beziehung über die Gewöhnlichkeit hinausgehoben. So wird man auch die Vorgänge in Ifflands Spieler oder in Anzengrubers viertem Gebot nicht als tragisch in strengem Sinn bezeichnen dürfen. Die Personen haben zu wenig menschlich Großes an sich.

Zu diesem fühlbaren Überragen menschlichen Mittelmaßes

1) August Wilhelm von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 80. Es sind hier die Vorzüge der heroischen Welt für die griechische Tragödie trefflich beleuchtet. So hat denn auch Aristoteles für die Tragödie bessere, edlere Charaktere gefordert, als sie in der Wirklichkeit vorkommen (Poetik, Kap. 2 und 15).

und Mittelwertes ist indessen keineswegs gefordert, daß sich die Person nach allen oder auch nur nach sehr vielen Seiten ihres Wesens hervorthue; sondern es genügt, wenn sie sich — und ich drückte mich ja schon vorhin demgemäß aus — nach irgend einer Seite aus dem Haufen des Gewöhnlichen nachdrucksvoll hervorhebt. Natürlich darf dies keine nebensächliche Seite sein; denn es soll ja der fühlbare Eindruck erzeugt werden, daß die Person überhaupt, als Ganzes betrachtet, einen über das Gewöhnliche hinausragenden Wert darstelle. Von der einen, beschränkten Seite aus, nach der die Größe der Person liegt, muß sich die ganze Person derart gehoben zeigen, daß wir das bestimmte Gefühl haben, es liege hier ein menschlich hervorragender Fall vor. So sind Othello, Romeo, Egmont, Michael Kohlhaas, der Erbförster u. s. w. sicherlich nicht Personen, die nach allen oder auch nur den meisten Seiten ihres Wesens den Eindruck des Außerordentlichen machen; und doch hebt sich von der beschränkten Seite aus, nach der ihre Größe liegt, ihr ganzes Wesen.

Noch viel weniger natürlich soll mit jenem fühlbaren Überragen menschlichen Mittelmaßes gesagt sein, daß die tragischen Personen sich in hohen Stellungen befinden, womöglich dem Kreise der Könige, Fürsten, Heerführer, Hofleute entnommen sein müssen. In der Zeit Corneilles und Racines hielt man an dem Ausschließen der bürgerlichen Welt aus der Tragödie wie an einem Dogma fest. Es galt als eine kühne Neuerung, als George Lillo in seinem Kaufmann von London einen Vorgang aus der Niederung des bürgerlichen Lebens tragisch behandelte. Wenn Opitz in seiner Poeterey, Harsdörffer im poetischen Trichter, Birken in der teutschen Dichtkunst von der Tragödie handeln, so liegt immer die Voraussetzung zu Grunde, daß es sich hier um Könige, Hohe und Große handle.[1]) Noch Sulzer neigt dazu, Personen, die aus dem Privatstande genommen sind, nicht für

1) Man vgl. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886. S. 81 f., 216 ff., 235 ff.

tragisch vollwertig anzusehen. Er sagt zwar ganz richtig, daß zum Trauerspiel Menschen gehören, „deren Gemütskräfte das gewöhnliche Maß überschreiten“; aber gerade im Hinblick hierauf findet er es für notwendig, daß der tragische Dichter zu „Personen vom höchsten Range“ greife.[1] Heute wird wohl niemand, wenn von der tragischen Person Größe gefordert wird, dies in dem äußerlichen Sinn eines bestimmten Standes und Ranges verstehen.

Die Größe der tragischen Person im Verhältnis zum tragischen Leid.

Auch über das Verhältnis, in dem die Größe der tragischen Person zu ihrem Leide stehen muß, kann schon hier eine allgemeine Bestimmung aufgestellt werden. Soll das Leid tragisch ergreifen, so darf die Größe der Person nicht etwa nur nebenbei und in entfernterem Zusammenhang durch das Leid getroffen werden, sondern es muß die Seite, nach der die Größe der Person liegt, das hauptsächliche und unmittelbare Angriffsfeld für das Leid bilden. Der Ansturm des Leides muß sich gegen das Große in der Person richten. Sonst bringen wir die Größe des Menschen mit seinem Leid nur in lose oder in gar keine Beziehung; Größe und Leid gehen gleichsam aneinander vorbei. Liegt das Große des Menschen nach ganz anderer Seite hin als sein Leiden, so ist der Eindruck nicht nur schwächer, sondern er weist nicht mehr ganz denselben Typus auf wie in dem Falle, wo das Große selbst im Menschen unmittelbar durch das Leid getroffen, gequält, zerrüttet wird. Ich nehme an: die Größe eines Menschen liege in seinem staatsmännischen Wollen und Schaffen; in seiner Stellung innerhalb seiner Familie dagegen zeige er sich als einen Mann von nicht mehr als gewöhnlichen Eigenschaften; dieser Mann werde nun durch schweres häusliches Unglück getroffen; als Gatte, als Familienvater habe er hart und bis an den Rand innerer Vernichtung zu leiden; seine staatsmännischen Bestrebungen dagegen gehen trotz diesen verderbendrohenden inneren Bedräng-

1) Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue Auflage. Leipzig 1787. Bd. 4, S. 464, 474.

nissen im ganzen ruhig oder doch wenig gestört weiter. In diesem Falle trägt offenbar die Größe des Menschen nur wenig zu dem Eindrucke bei, den das Leiden hervorbringt. Ganz anders, wenn wir uns etwa das Verhängnis des totkrank und der Sprache beraubt den Thron besteigenden Kaisers Friedrich vergegenwärtigen. Hier ist es, neben allem anderen, zunächst das mit hohem Sinn und großen Eigenschaften geschehende Herantreten an die gewaltige geschichtliche Aufgabe des Herrschers, was durch die furchtbare, unerbittliche Krankheit gefährdet wird. Hier richtet sich die Wut des Feindes unmittelbar gegen das Große des Menschen.

Besonders wirksam sind die Fälle, wo das Große im Menschen die verderblichen Mächte geradezu reizt und entflammt, ihn durch äußere oder innere Notwendigkeit in gefahrvolle oder tödliche Lagen hineindrängt, kurz die leiderzeugende Macht ist. Hier ist der Zusammenhang zwischen Größe und Leid noch strenger: das Große im Menschen wird hier nicht nur unmittelbar durch das Leid getroffen, sondern es ist zugleich die Ursache davon, daß sich gegen den Menschen von außen oder von innen leidvolle Mächte erheben. Diese dem Großen mit Rücksicht auf das Leid zukommende Funktion des Verursachens werde ich bald (im folgenden Abschnitt) unter einem tiefergehenden Gesichtspunkte zu betrachten haben.

Neue Frage. Wie ist denn nun aber die Behauptung zu begründen, daß die tragisch leidende Person Größe besitzen müsse? Diese Begründung läßt sich nur dadurch geben, daß der Eindruck untersucht wird, den die von verderbendrohendem Leid bedrängte Person erstlich unter der Voraussetzung von Größe und sodann bei fehlender Größe hervorbringt. Dabei wird sich ergeben, daß das hinzutretende Merkmal der Größe dem Eindruck der leidenden Person eine derart charakteristische und ausgezeichnete Beschaffenheit gibt, daß es eine Vermischung und Verwässerung wäre, wenn man das Tragische auch dort, wo keine Größe vorliegt, finden wollte.

Sehen wir, wie ein großer Mensch von Leid verfolgt und dem Untergang entgegengetrieben wird, so entsteht in uns ein eigentümliches Kontrastgefühl. Auf dieses Kontrastgefühl kommt es an. Wir sagen uns: vor der Größe sollte sich die Welt ebnen, sollten die Hindernisse weichen; dem Streben und Wirken des großen Menschen sollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Thaten sollte es in der Welt glücken; kurz: wir empfinden einen mehr oder weniger scharfen Widerstreit zwischen dem, worauf der große Mensch Anspruch hat, und seinem thatsächlichen Geschick. Auch wo das den großen Menschen stürzende Leid die Gestalt von Widersprüchen und Zerrüttungen im Charakter, von Erkrankung und Fäulnis des Gemüts und Willens angenommen hat, drängt sich uns das Gefühl eines solchen Widerstreites auf. Wir fragen: ist es nicht jammervoll, daß so ungewöhnliche Stärke, Fülle, Tiefe, Feinheit des Gedanken-, Gemüts- und Willenslebens so unablöslich mit Schwäche, Gemeinheit, Widersprüchen, Unseligkeit verquickt ist? Überall also, wo wir einen großen Menschen leiden und verderben sehen, erfüllt uns das Gefühl davon, daß gerade der große Mensch des Glücks und Gelingens teilhaft zu werden verdient; zugleich aber erfährt dieses Gefühl einen Schlag, eine Zurückstoßung; unsere Erwartung, die Art unserer Wertung wird verletzt und verneint. Einem mittelmäßigen und kleinen Menschen oder gar einem schäbigen Wicht gegenüber, auch wenn er furchtbar leidet, überkommt uns dieses Kontrastgefühl nicht. Wir mögen Mitleid empfinden und vor Mitleid schmelzen: keinesfalls aber wird dieses Kontrastgefühl entscheidend hervortreten, wie wir es empfinden, wenn wir das Leid über ein hoch- und edelgewachsenes Menschenexemplar vernichtend hereinstürzen sehen.

Das dem Tragischen innewohnende Kontrastgefühl.

Durch dieses Kontrastgefühl nun erfährt das Leid des großen Menschen eine fühlbar charakteristische Steigerung und Verschärfung. Der Hintergrund der Größe läßt es in seiner ganzen Härte und Furchtbarkeit und zugleich in seiner ganzen vielsagend dunklen

und rätselvollen Natur erscheinen. Das Widersinnige, Nichtseinsollende, was im Leide liegt, bringt sich uns mit Nachdruck zum Bewußtsein. Das Leid erhält eine Schwere, einen Stachel, etwas Aufregendes und Erschreckendes, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchschnittsmenschen zukommt. Das Leid des überragenden Menschen ist eine Frage an das Welträtsel; es läßt das Schicksal, das über allem menschlichen Leben schwebt, als dunkel oder gar grausig erscheinen. Wir möchten ausrufen: was ist das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist!

Steigerung des tragischen Eindrucks durch Steigerung des Kontrastgefühls.

Rechtfertigt sich so die Größe als ein wesentliches Erfordernis des Tragischen durch das damit verbundene Kontrastgefühl, so darf erwartet werden, daß mit zunehmender Schärfe dieses Gefühls auch der Eindruck des Tragischen um so eindringlicher und mächtiger werde. Je mehr der Held durch die Größe, die er unmittelbar vor dem Hereinbrechen des Leides und inmitten von Unheil und Untergang an den Tag legt, das Gefühl in uns wachruft, wie sehr er des unversehrten Hervorgehens aus allen Verwickelungen, des Gelingens seiner Pläne, des Emporsteigens zu Glück und Ruhm würdig sei, um so schneidender und wuchtiger gibt sich uns die Tragik zu fühlen, wenn wir sehen, wie nun doch das Leid schonungs- und rücksichtslos über ihn hereinstürzt. Daher bemühen sich auch die Dichter des Tragischen, ihren Hauptgestalten gerade hart vor der Entfesselung des tragischen Unheils und ebenso mitten in den Stürmen desselben besonders hervorleuchtende Größe, besonders hindurchschlagende Vornehmheit, Kühnheit, Genialität zu geben. Die Dichter, die so verfahren, haben dabei das richtige Gefühl, daß eine solche Darstellung in uns einen im Namen des Helden warm und lebhaft empfundenen Rechtsanspruch auf sein Glück und Gelingen erweckt und nun durch den heftigen Gegenstoß, der durch das unerbittliche Niedergeschlagenwerden dieses Anspruchs entsteht, den Eindruck des Tragischen steigert. Stürzt der große Mensch in Leid und Ver-

derben an einem Punkte seiner Bahn, wo seine Vorzüge nicht stärker als gewöhnlich hervortreten, so wirkt dies nicht so intensiv tragisch, als wenn er gerade im Aufsteigen zu besonders glanzvoller Entfaltung seiner Größe, gerade in besonders siegreicher und hinreißender Bethätigung seiner Vorzüge zu Falle gekommen wäre. Der Aufschrei in unserem Herzen: dies hätte nicht sein sollen, ist in diesem Falle weit greller als in jenem. Um wieviel schwächer wäre die tragische Wirkung, wenn Shakespeare seinen Coriolan, Schiller seinen Wallenstein, Grillparzer seinen Ottokar vor dem Sturze nicht durch das siegreiche Aufsteigen zu Macht und Glück und durch die Annäherung an das erstrebte Ziel in besonders hervorragender Größe hingestellt hätte! Oder würde die Tragik im Schicksale Romeos und Julias auch nur entfernt so stark ergreifen, wenn nicht gerade in Not und Weh die allbewältigende Macht ihrer Liebe um so stärker zum Durchbruch käme! Oder man vergleiche bei Grillparzer Medea mit Jason, Sappho mit Phaon: wenn die beiden weiblichen Gestalten weit tragischer wirken als die beiden männlichen, so hat dies nicht zum wenigsten darin seinen Grund, daß jene in ihrem Unglück wachsen und so den Kontrast von Größe und Leid in viel höherem Grade fühlbar machen als Jason und Phaon, deren Größe durch das Unglück zum Niedergange gebracht wird.

So läßt sich die Bedeutung der bezeichneten Kontrastwirkung für das Tragische in folgenden zwei Sätzen zusammenfassen. Erstlich: zu jeder tragischen Wirkung gehört die Erregung dieses Kontrastgefühls; und zweitens: die Verschärfung desselben in der angedeuteten Weise ist für die Steigerung des tragischen Eindruckes günstig.[1])

Jetzt steht uns fest: die Größe des leidenden Menschen gibt dem tragischen Eindruck eine charakteristische, ausgezeichnete Beschaffenheit. Wollten wir den Begriff des Tragischen darüber-

1) Von dem Erfordernis der Kontrastwirkung geht in der Entwicklung des Begriffes vom Tragischen Julius Duboc aus (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus. Hamburg 1886. S. 3 ff.).

hinaus ausdehnen und auch das Leiden des der Größe entbehrenden Menschen mit diesem Namen auszeichnen, so würde diesem Namen hiermit eine sehr unbestimmte und abgeblaßte Bedeutung zukommen, und es würde sich die Notwendigkeit herausstellen, für jenen charakteristischen, durch das Merkmal der Größe in seiner Bestimmtheit zugeschärften Eindruck einen besonderen Namen zu erfinden.

Das Merkmal des Interessanten ist zu weit.

Groos hält in seiner Einleitung in die Ästhetik das Merkmal des „Interessanten" für genügend, um darauf den Eindruck des Tragischen zu gründen. Tragisch ist nach ihm der Untergang einer interessanten Persönlichkeit.[1]) Hiermit ist nicht genug gesagt. Interessant kann auch ein Mensch sein, der aller Größe entbehrt; z. B. der Erbärmliche, der Schuftige, der Wicht, der Schrullenhafte. Ein Millionär, der so geizig ist, daß er inmitten seines Goldes wie ein hungernder Bettler lebt, ist ohne Zweifel eine interessante Persönlichkeit. Werden wir nun etwa den Selbstmord dieses Menschen infolge eines kleinen Geldverlustes als tragisch empfinden? Es würde damit die tragische Wirkung derart ins Unbestimmte verflüchtigt, daß auch das Klägliche, Jämmerliche, das Unglück innerlich verkrüppelter und abgeschmackter Menschen darunter fiele.

Das Tragische und das Traurige.

Grenzt man dagegen das Tragische durch das Merkmal der menschlichen Größe ab, so sondert sich von dem Eindruck des Tragischen der wesentlich verschiedene Eindruck des bloß Traurigen. Als „traurig" fasse ich alle die Eindrücke zusammen, die durch den Anblick von Leid und Elend hervorgerufen werden, ohne daß doch jenes Kontrastgefühl stattfindet, das durch den Widerstreit der Größe des Menschen und des jammervollen Geschickes, das ihn trifft, entsteht. Aus dem weiten Bereiche des Traurigen heben sich nun die Fälle hervor, wo das Leid eine

1) Karl Groos, Einleitung in die Ästhetik. Gießen 1892. S. 350 ff., 362. Doch gibt Groos zu, daß die Wirkung des Tragischen erst dann ihren höchsten Grad erreicht, wenn sich die interessante Persönlichkeit zur erhabenen Persönlichkeit steigert.

außerordentliche Höhe erreicht, das innere oder äußere Leben bedroht oder geradezu zum Untergange führt. Um einen Namen zu haben, könnte man das Traurige dieser gesteigerten Art als das Tieftraurige bezeichnen. Das Tieftraurige hat sonach mit dem Tragischen das Außerordentliche und Lebenbedrohende des Leides gemeinsam; der Unterschied liegt nur darin, daß dort der leidenden Person keine Größe zukommt und demnach auch jenes gekennzeichnete Kontrastgefühl fehlt. Man kann daher das Tieftraurige als ein Nachbargebiet des Tragischen ansehen.

Das rührend Traurige, Jämmerliche und Entsetzliche.

Aus diesem Grenzgebiete treten nun gewisse Typen als besonders charakteristisch und wichtig hervor. Ist an der von Unheil verfolgten Person vor allem das Schwache, Hilflose, Mitleiderregende betont, so entsteht der Typus des rührend Traurigen. Besonders wenn die leidende Person zugleich als rein und unschuldig erscheint, wird das rührend Traurige in seiner Eigentümlichkeit gehoben. Der Knabe Oliver Twist bei Dickens ist zwar nicht ohne Größe: die Geduld und Ergebung, mit der er seine Martern erträgt, und die Reinheit, die er sich in allen Versuchungen bewahrt, beweisen eine außergewöhnliche Kraft des Gemütes. Indessen ist doch in der Schilderung Olivers weitaus überwiegend das Hilf- und Wehrlose, das kindlich Unerfahrene zum Ausdruck gebracht. Daher fällt Oliver dem Gesamteindruck nach unter den Typus des rührend Traurigen. In anderen Fällen wieder ist die Darstellung so gehalten, daß uns an dem Leide insbesondere der Charakter des Maßlosen, Unerträglichen, ausgesucht Fürchterlichen ergreift. Wäre der leidenden Person Größe gegeben, so würde infolge des hebenden Eindrucks der Größe das Unglück auf unser Gemüt nicht folternd, zerschneidend, zerdrückend wirken. So aber erhält der Eindruck einen widrig aufregenden Charakter. Zwei Fälle lassen sich dabei unterscheiden. Werden wir durch die Darstellung des Unglücks vorwiegend abgestoßen und angewidert, so ist das Klägliche und Jämmerliche gegeben. Überwiegt an dem Eindruck dagegen das Be-

ängstigende und Erschreckende, so liegt das Traurige in der Form des Entsetzlichen und Fürchterlichen vor. Schon die Charakterisierung dieses Unterschiedes zeigt, daß es sich hier um schwankende Grenzen handelt. Sehr häufig läßt sich kaum sagen, welche der beiden Formen vorliege. Man führe sich etwa das allmähliche Herabsinken Coupeaus und seiner Frau in Zolas Assommoir bis zu den äußersten Graden der Verkommenheit und Vertierung herunter vor Augen. Hier verbinden sich offenbar die beiden Arten des Eindrucks.

Das Jämmerliche und Entsetzliche in seiner Berechtigung.

Ich will keineswegs behaupten, daß das Klägliche und Entsetzliche überhaupt nicht in der Dichtung vorkommen dürfe. Wenn Fritz Nettenmair in Otto Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“ auch nicht die zur tragischen Wirkung nötige Größe besitzt, sondern sowohl nach seiner inneren Entwickelung, als auch nach seinem äußeren Schicksal viel eher dem Kläglichen und Entsetzlichen zuzurechnen ist, so ist er doch eine Gestalt von eigenartiger und starker ästhetischer Wirkung. Dichter wie Dostojewskij, Turgenjew, Zola, Ibsen, Garborg bieten — neben unberechtigten — eine Fülle von berechtigten Beispielen für jenen Typus dar. Die Erzählung von Amalie Skram „Die Leute vom Hellemoor“ stellt unsagbar jämmerliche, schmutzig düstere, in greuliche Verkommenheit trostlos endende Verhältnisse dar. Und doch wird man diese Dichtung darum nicht verwerfen dürfen. In der Schilderung hart arbeitender, freudloser Armut, eines kümmerlich ausgestatteten, wortlosen, aber doch rührender Innigkeit fähigen Gemütes, eines rauhen Lebens im Kampf mit dem öden Meer und mit unwirtlicher Gegend, eines Lebens, für das die Schönheit eine fremde, himmelweit entfernte Welt ist, tritt uns ein so ergreifend ernster, unerbittlich wahrer Sinn entgegen, daß der Gegenstand dadurch ins Bedeutungsvolle hinaufgerückt erscheint. Selbst in der Tragödie kann in Nebenpersonen das bloß Klägliche und Entsetzliche Verkörperung finden. Wenn Karl Moor ein gewaltig emporragender Mensch ist, so erscheint Spiegelberg, trotz seiner Genialität in Teufeleien, einfach als

Wicht und Schurke, und so berührt denn auch sein Untergang nicht tragisch. Dasselbe gilt von dem jungen Doria und vom Mohren im Fiesco, vom Präsidenten und vom Sekretär Wurm in Kabale und Liebe. Die einfache Niedertracht dieser Personen macht es unmöglich, daß sie uns in ihrem Untergange über den Eindruck des Erbärmlichen und Jämmerlichen hinaus ins Tragische erheben. Und doch wird niemand die Einführung dieser Personen in jene Tragödien als einen Fehler ansehen.

Wird dagegen eine Person von nur jämmerlichem und entsetzlichem Eindruck zum Mittelpunkte eines Dramas gemacht, so ist dies zum mindesten eine ästhetisch gefährliche Sache. Es wird dann darauf ankommen, ob in dem Schicksal dieser Personen, trotzdem daß ihnen die Größe fehlt, soviel menschlich Bedeutungsvolles liege, daß es als wert erscheint, ihr Schicksal zum Hauptgegenstand einer dramatischen Dichtung zu machen. Ich zweifle indessen, daß diese Frage oft zu bejahen sein werde. Meist wird die Antwort vielmehr lauten, daß die Personen und Schicksale über das nur Jämmerliche und Entsetzliche hätten hinausgehoben werden müssen, wenn es als gerechtfertigt erscheinen solle, daß sie zum Hauptgegenstande einer dramatischen Dichtung gemacht werden. An die dramatische Dichtung sind wegen ihrer die Menschen bis zur unmittelbaren Gegenwärtigkeit, ich möchte sagen: bis zur Selbstlebendigkeit bringenden Darstellung höhere Ansprüche rücksichtlich des Wertes und Gewichtes des Darzustellenden zu erheben als an die erzählenden Dichtungsarten. Vergegenwärtigen wir uns etwa Hauptmanns Friedensfest, die Familie Selicke von Holz und Schlaf, Schlafs Meister Oelze: so zweifle ich nicht, daß hier überall sich der angedeutete Mangel fühlbar macht. Die Gestalten und Schicksale in diesen Dramen fallen unzweifelhaft in das Grenzgebiet des Kläglichen und Jämmerlichen. Doch dies wäre ja an sich noch kein Mangel; dieser entsteht erst dadurch, daß ihnen nicht nur die tragische Größe, sondern auch jenes Maß von gewichtvoller und fesselnder Eigenart fehlt, das allein es rechtfertigen könnte, das Klägliche und Jämmerliche

zum Hauptgegenstand eines Dramas zu erheben. Im hohen Grade gilt dies auch von den Hauptpersonen der Ibsenschen Wildente, insbesondere vom Photographen Ekdal. Ein so alberner, läppischer, seine Trivialität zu thörichtem Idealismus aufblähender Mensch, wie Hjalmar Ekdal, kann uns nicht durch fünf Akte hindurch interessieren, auch wenn noch so viel symbolischer Kram um ihn herum gruppiert ist. Dagegen läßt sich dieser Vorwurf gegen die Gespenster nicht erheben: dem Kläglichen und Jämmerlichen fehlt es hier nicht an Gewicht und Tiefe; ja es gewinnt hier vielfach die Bedeutung des Tragischen. Auch in Hauptmanns Hannele scheinen mir die Dinge so zu liegen, daß man dem jammervollen Schicksal des aus dem Wasser gezogenen und dann sterbenden Mädchens den Grad bedeutungsvoller Eigenart zuschreiben darf, der nötig ist, wenn ein Gegenstand Mittelpunkt einer dramatischen Dichtung sein soll.

Übergang des Jämmerlichen und Entsetzlichen zum Tragischen.

Natürlich gibt es auch Gestalten, die auf dem Übergang des Kläglichen und Entsetzlichen zum Tragischen stehen. In Victor Hugos Notredame ist der Archidiakonus Claude Frollo eine in hohem Grade tragische Person, während mir der Glöckner Quasimodo dem Übergange zum Tragischen anzugehören scheint. Das Unentwickelte, Dumpfe, Tierische dieses lahmen, buckligen und tauben Einäugigen läßt sein Schicksal als nur jämmerlich erscheinen; zugleich aber gewinnt er durch die Tapferkeit und Hingebung seiner armen, unzusammengesetzten Seele etwas von der Größe, welche die Grundlage des Tragischen bildet. Auch Hauptmanns Weber gehören hierher. Betrachten wir jeden einzelnen der Weber für sich, so bleiben wir mit unserem Eindruck außerhalb des Tragischen stehen. Jede dieser Existenzen ist zu verkümmert, als daß wir über den Eindruck des Jämmerlichen hinauskämen. Dagegen läßt sich der Webermasse als solcher Größe nicht absprechen. Durch die bloße Summierung verkrüppelter Einzelexistenzen kommt freilich nichts Großes heraus. Wohl aber tritt durch die Webermasse als Masse der soziale Hintergrund und Zusammenhang als etwas Neues hinzu, und

von hier aus eben stammt das Hinaufwachsen ins Große. Jetzt scheinen in dem Weberhaufen, wie der Dichter ihn schildert, gefährliche Kräfte zu gären, die, wenn sie einmal den Zustand der dumpfen Niederdrückung abgeschüttelt haben, eine erschütternde Wirkung in dem sozialen Bau der Welt hervorbringen werden. Anders wieder liegt die Sache in Leo Tolstois Macht der Finsternis. Hier erhebt sich Nikita, der in den ersten Akten lediglich als ein in Schmutz verkommendes Scheusal erscheint, im letzten Akte, wo die Sehnsucht nach Läuterung und gerechter Vergeltung seiner Sünden mit siegreicher Gewalt in ihm durchbricht, zu wirklicher tragischer Größe.

Es läßt sich fast mit Bestimmtheit voraussehen, daß unter den sich als tragisch ausgebenden Gestalten der Dichtung sich manche finden werden, die in Wahrheit nur dem Typus des Jämmerlichen und Entsetzlichen oder doch dem Übergange zu diesem Typus zugehören. Die Verwandtschaft ist eine zu nahe, als daß diese Verwechselung nicht öfters — besonders wo der Dichter von einem naturalistischen Zuge beherrscht ist — vorkommen sollte. Ich erinnere an den haltlosen, erbärmlichen Fernando in Goethes Stella, an den sentimentalen Lumpen Willy Janikow in Sudermanns Drama „Sodoms Ende“, an den viel zu unbedeutend gehaltenen Johannes Vockerat in Hauptmanns Einsamen Menschen. Diese Personen sind ohne Zweifel tragisch gemeint, erreichen indessen die Höhe des Tragischen nicht.

Hier will ich ein für allemal bemerken, daß ich im folgenden hier und da Beispiele für das Tragische dem Nachbargebiete des Entsetzlichen und Jämmerlichen entnehmen werde. Es kann dies in solchen Fällen geschehen, wo es sich um Züge handelt, die dem Tragischen und seinem Grenzgebiete gemeinsam sind, die also zu dem Merkmal der Größe in keiner unmittelbaren Beziehung stehen. In solchen Fällen kann man das Grenzgebiet des Tragischen als ein Tragisches in laxerem Sinne behandeln.

Die Größe im Ertragen des Leides.

Die Größe der tragischen Person bedarf noch einer näheren Bestimmung. Sie bezieht sich natürlich nicht bloß auf die Zeit

vor dem Herantreten des Leides, sondern auch, und ganz besonders, auf die Zeit des Leidens selbst. Gerade in der Art, wie das Leid ertragen und dagegen angekämpft wird, werden wir die Größe der tragischen Person sich erweisen zu sehen wünschen. Wenn ein hervorragender Mensch die Größe, die er bis jetzt bewiesen hat, im Ertragen außerordentlichen Unglücks einbüßt, sich in Kleinmut, Jammern, Verzweiflung verliert, so wird der tragische Eindruck aufs stärkste geschädigt. Wir sehen dann eben nicht mehr einen großen Menschen, sondern einen ehemals groß gewesenen, jetzt aber seiner Größe untreu gewordenen Menschen leiden, und der tragische Eindruck ist, wenn auch nicht völlig geschwunden, so doch arg geschwächt und verunreinigt. Das Starke, Männliche, Gehobene des tragischen Mitempfindens tritt in solchen Fällen zurück, und es herrschen Gefühle widriger Zerweichung und Zermürbung, wo nicht gar verachtenden Mitleids vor. Noch mehr ist dies natürlich dort der Fall, wo auch abgesehen von dem Ertragen und Bekämpfen des Leides nichts von Größe zu sehen ist. Ich führe als Beispiel Tolstois Erzählung „Iwan Iljitschens Tod“ an, die uns den Vernichtungsjammer einer kleinen Seele angesichts des unerbittlich nahenden Todes meisterhaft vorführt. Ähnliches gilt von Arthur Schnitzlers Novelle „Sterben“. Die Beschreibung der Aufregungen und Qualen des lungenkranken, den Tod fürchtenden jungen Künstlers wirkt peinigend, aber nicht tragisch. Übrigens ist die Tolstoische Erzählung ein Beispiel für die berechtigte, die Schnitzlersche ein Beispiel für die unberechtigte Darstellung des Jammervollen. In diesem zweiten Fall ist der menschliche Wert des Gegenstandes viel zu gering im Vergleich zu der peinlichen Genauigkeit im Beschreiben des Jammers.

Indessen wäre es auch wieder zu weit gegangen, wenn man aus dem tragischen Untergang das Wehklagen und Jammern gänzlich ausschließen wollte. Es kommt nur darauf an, daß sich in den Klagen Gewalt und Wucht des Schmerzes zum Ausdruck bringe. Man muß das Gefühl haben, daß der hervorbrechende Schmerz einer großen und starken Seele entstamme. Dann

schwächen die Klagen den tragischen Eindruck keineswegs ab. Dies zeigen uns z. B. die Klagegesänge der Antigone bei ihrem Scheiden von Menschen und Sonne. Doch scheinen die Alten mehr an Jammern, Stöhnen und Verwünschen vertragen zu haben als wir. Endlos ertönt das Wehegeschrei des Xerxes in des Äschylos Persern, und wenn wir Philoktet, wie ihn der Schmerz seiner Wunde anfällt, und weiter wie er sich seines Bogens heimtückisch beraubt sieht, und dann wie ihn Odysseus und Neoptolemos allein auf dem öden Eiland zurücklassen wollen, in immer neuen Ergüssen ächzen, jammern, fluchen hören, so empfinden wir dies beinahe als ein Zuviel. Von anderem abgesehen, läßt schon der in hohem Grade lyrische Charakter der antiken Tragödie ein ausgedehnteres Maß von Klagen zu, als dies in der modernen Tragödie möglich wäre.

Die Größe der tragischen Person und das starke Wollen.

Eine wichtige Frage habe ich mir bis zum Schluß dieses Abschnittes aufgespart. Bei der Größe der tragischen Person denkt man häufig fast ausschließlich an Eigenschaften des Willens. Man hält es für ausgemacht, daß die Wirkung des Tragischen an einen starken, ehernen Willen geknüpft sei, daß willensschwache, weiche, zaghafte, scheue oder gar feige Naturen im Gegensatze zu allem Tragischen stehen. Diese Überschätzung des Wollens für das Tragische findet sich beispielsweise bei Schiller. Als wesentliches Erfordernis des Tragischen gilt ihm ein *solcher Grad moralischer Kraft*, der die Unabhängigkeit des Vernunftwesens in uns von dem tief und heftig leidenden Sinnenwesen bekundet. Wenn das erste Gesetz der tragischen Kunst Darstellung der leidenden Natur ist, so ist das zweite Darstellung des *moralischen Widerstandes gegen das Leiden*.[1]) Aber auch dort, wo das Tragische in eine *Überhebung* des Individuums gegen die sittliche Weltordnung, gegen das Absolute gesetzt wird[2]),

1) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 282 f., 285 (Über das Pathetische).

2) Von dieser Überhebungstheorie des Tragischen wird im 6. Abschnitt die Rede sein.

findet eine Überschätzung der Willensseite am Menschen statt. Wenn z. B. Carriere oder Zeising die Entfesselung der Selbstsucht, die Erhabenheit des Egoismus als den Kern des Tragischen auffassen, so ist hiermit ein starkes, von den übrigen Seelenthätigkeiten nicht zurückgedrängtes, sondern entscheidend und herrschend hervortretendes Wollen als Voraussetzung des Tragischen angenommen.

Das Tragische ohne Willensstärke.

Es läßt sich kein Grund ersehen, warum die Größe der tragischen Person auf die außergewöhnlich kräftige und umfassende Entwickelung des Willens, sagen wir kurz: auf die Willensstärke eingeschränkt werden müßte. Jene vorhin (vgl. S. 69 ff.) geschilderte ausgezeichnete Beschaffenheit des Eindrucks, den die Größe des leidenden Menschen hervorbringt, tritt nicht nur dort ein, wo wir einen Riesen an Herrscherkraft, Kriegermut, Mannestrotz in Leid stürzen sehen, sondern auch dort, wo die Größe der leidenden Person bei zurücktretender Willensentwickelung nach der Richtung des Gefühles, der Phantasie, des Sinnens und Denkens hin liegt. Mag sich der leidende und untergehende Mensch durch festes, unwiderstehliches, gewaltige Pläne durchsetzendes Wollen oder durch Reichtum und Tiefe des Gemüts, durch Flugkraft der Phantasie, durch gereifte Weisheit, kühn vordringendes Erkennen, furchtloses Zweifeln auszeichnen: in jedem Falle entsteht jenes gekennzeichnete Kontrastgefühl. Wir fühlen nicht nur die Zerrüttung und Vernichtung des Helden der That, sondern auch die des beschaulichen Weisen oder des handlungsscheuen Gefühlsschwelgers, vorausgesetzt daß es sich um überragende Menschen handelt, als eine ganz besondere Härte, als ein Unrecht, das der Größe widerfährt; es richtet sich in allen diesen Fällen das Leid in seiner ganzen Furchtbarkeit steil vor unseren Augen auf. Hamlet ist nichts weniger als ein Willensheld; und doch empfinden wir die Zerrüttung der Größe dieses willenskranken Genies als im höchsten Grade tragisch. Die Worte Ophelias: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört!“ gelten uns als Ausdruck der tragischen Wirkung, die Hamlet hervorbringt.

Und nicht etwa vereinzelt nur bietet uns die Dichtung tragische Gestalten, deren Größe nicht im Willen, sondern in anderen Bethätigungen ihrer Innerlichkeit liegt. Shakespeare bietet uns weitere Beispiele in den Königen Richard II. und Heinrich VI. dar. Bei Goethe müßte man nicht nur Weislingen und Clavigo, sondern auch Werther und Tasso für untragisch halten, wenn man nur Willenshelden in das Reich des Tragischen einlassen wollte. Byron gehört besonders durch seinen Sardanapal hierher. Hier tritt uns ein Tragisches der ausgesprochenen Willenslosigkeit entgegen. Sardanapal wird als ein weichlicher König charakterisiert, der ein rein genießendes, passives, thatenloses Leben führt. Und doch entbehrt er nicht der Größe. Denn seine Thatenlosigkeit und Trägheit stammt aus einem sanften, menschlichen Herzen, das niemand ein Weh zufügen, kein Blut vergießen, keine Kriege führen und den Völkern ein friedliches, glückliches Leben schenken möchte. Noch stärker bringt Gontscharows Roman „Oblomow“ diese Art des Tragischen zur Geltung. Oblomow, eine treue, offene, kristallhelle Seele, geht an dem Zustand thatenscheuer Halbträumerei, in den er immer tiefer versinkt, an der Müdigkeit und Schläfrigkeit seiner Lebensgeister zu Grunde. Besonders reich an Beispielen ist Grillparzer. Das Gestalten dieses Dichters war zum großen Teile von dem Typus der einseitigen, dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit beherrscht. Seine Sappho wird durch das hochgesteigerte Verweilen in dem Idealreiche der Kunst für das Beherrschen des Lebens und seiner Lagen untauglich. Kaiser Rudolf im Bruderzwist wieder leidet an einem Übermaß grübelnder Reflexion und stiller, weicher Innerlichkeit und wird dadurch gegenüber den Aufgaben der harten Wirklichkeit hilflos. Ähnlich ist es in seiner Novelle vom armen Spielmann. Dieser verliert durch seine dumpfe, wesenlose Träumerei die Fähigkeit, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. Auch Libussa gehört hierher. Sie lebt so sehr in ahnender, leiser, begierdeloser Einheit mit den geheimen Mächten der Natur, daß sie durch die Kulturarbeit mit ihrer rationellen, kämpfenden, die selbstsüchtigen Triebe

Beispiele für das Tragische der Willenslosigkeit.

erregenden Art in ihrem Innersten getroffen und getötet wird. Ebenso kann an Fedriko in seinem Jugenddrama „Blanka von Kastilien“ erinnert werden. In ihm ist ein solches Übermaß unklarer, gärender, tobender Gefühle vorhanden, daß Verstand und Wille verhindert werden, sich fest und dauernd auf bestimmte Ziele zu richten. Selbst Medea und Bancbanus im Treuen Diener fallen insofern unter diesen Gesichtspunkt, als dort in der Unfähigkeit, sich den Formen einer maßvolleren, klareren Menschlichkeit anzupassen, hier in der engen, pedantischen, unklugen Art der Pflichterfüllung eine bei aller sonstigen Willensstärke doch vorhandene und für den tragischen Verlauf geradezu ausschlaggebende Kraftlosigkeit der Natur beider zum Ausdrucke kommt.[1]) Aus der neueren Litteratur nenne ich als Beispiele Kellers Grünen Heinrich, den König Eduard in Wildenbruchs Harold, den Doktor Faustino in dem Roman des Don Juan Valera „Die Illusionen des Doktor Faustino“, Claudio in der merkwürdigen Dichtung von Loris „Der Thor und der Tod“, den Studiosus Grip in der Erzählung von Jonas Lie „Hof Gilje“.

Zweiteilung des Tragischen.

Demgemäß dürfen wir dem Tragischen, das auf der Größe willensgewaltiger Naturen beruht, ein Tragisches gegenüberstellen, das sich an Personen entfaltet, deren Größe, bei wenig entwickeltem Willen, nach anderen Seiten hin liegt. Faßt man Gefühl, Phantasie, Sinnen und Denken im Gegensatze zum Willen als der nach außen gerichteten Bethätigung der Seele unter dem Namen der Innerlichkeit zusammen, so kann man die beiden Arten des Tragischen als das Tragische des Willens und das der Innerlichkeit bezeichnen.[2])

1) Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben“ im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 4 (1894), S. 7 f.

2) Schon in meinem Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen“ (Nördlingen 1888) habe ich diese beiden Arten des Tragischen unterschieden. Nur habe ich dort die weniger passenden Namen: Tragisches der Kraft und der Unkraft gebraucht (S. 95 ff).

Das Drama und das Handeln.

Mit dem allen ist freilich noch nicht entschieden, ob das Tragische der Innerlichkeit für das Drama brauchbar sei. Es gibt in der Poetik kaum einen so wenig bestrittenen Satz wie den, daß im Drama alles auf Handlung ankomme, ja daß ein Drama mit spärlicher Handlung nahezu ein Widerspruch in sich selbst sei. Schon Aristoteles hat die Handlung als das wichtigste Stück der Tragödie bezeichnet[1]), und für Lessing, den gläubigen Schüler des Aristoteles, versteht es sich in der Hamburgischen Dramaturgie von selbst, daß die Tragödie auf Handlung abziele. In der neueren Zeit hat kaum jemand so stark den unzertrennlichen Zusammenhang des Dramatischen mit der Handlung hervorgehoben wie Vischer. Nach seiner Überzeugung hat das Drama die Aufgabe, das Handeln in der entschiedensten Bedeutung des Wortes, d. h. als festes, sich vom Gegebenen losreißendes, radikal in die Verhältnisse eingreifendes Handeln darzustellen. Zum dramatischen Stil gehört daher Spannen, Vorwärtsdrängen, und zwar ein stoßweise erfolgendes, plötzliches Vorwärtsdrängen. „Was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch.“ Charakterzeichnungen bei vernachlässigter Handlung, Seelengemälde wie Iphigenie und Tasso, selbst Werke wie Faust, in denen sich der Hauptaccent auf die innerlichen Kämpfe legt, will er nicht als eigentliche Dramen gelten lassen.[2]) Und nicht nur in der philosophischen Ästhetik herrscht diese Ansicht vom Drama; auch wenn wir uns bei Hettner[3]), Freytag[4]), Baumgart[5]) erkundigen, überall

1) Aristoteles im 6. Kapitel der Poetik. Und im 14. Kapitel erklärt Aristoteles es für untragisch, wenn jemand eine That zu vollbringen im Begriffe steht, aber nicht dazu kommt, sie zu thun.

2) Vischer, Ästhetik, §§ 898 f., 901 f., 911.

3) Hermann Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Braunschweig 1864. Bd. 4, S. 546.

4) Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890. S. 18 ff., 61 ff., 237.

5) Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887. S. 330, 341 ff. Besonders einseitig vertritt diese Lehre Avonianus, Dramatische Handwerkslehre (Leipzig 1895), S. 10 ff., 54, 282 f.

hören wir, daß es zum Wesen des Dramas gehöre, sich auf entscheidende, durchschlagende Handlungen zuzuspitzen.

Wollte ich diese Ansicht von dem Zwecke des Dramas im Zusammenhange prüfen, so würde daraus eine Abschweifung, die den Gang meiner Betrachtungen allzusehr störte, entstehen. Ich kann hier nur meinem starken Zweifel an dieser überlieferten Lehre Ausdruck geben. Ich glaube nicht, daß sich aus den künstlerischen Mitteln und Bedingungen des Dramas die Notwendigkeit der Zuspitzung auf Handlung in der Ausschließlichkeit und in dem Sinne, wie dies üblicherweise angenommen wird, ergibt. Nur soviel ist zuzugestehen, daß das Vorherrschen der „Handlung“ den günstigsten Fall für die dramatische Dichtkunst bildet. Ich meine damit: die Fähigkeiten und Vorzüge des Dramatischen lassen sich ganz besonders dort entfalten, wo der dramatische Verlauf viel Willensakte in sich schließt, die in die äußere Lebenslage der Personen entscheidend und umwälzend eingreifen. Denn das ist es doch wohl, was unter „Handlung“ in dem betonten Sinne, wie er in diesem Zusammenhang vorliegt, verstanden wird. Man meint damit Willensakte, die nicht bloß in das Innenleben (sei es der eigenen Person oder fremder Personen) eingreifen, sondern auch in der äußeren Lebenslage (sei es der eigenen Person oder fremder Personen) durchgreifende Veränderungen zum Guten oder Schlimmen herbeiführen. Es handelt sich also hier um Willensakte, von denen Leben und Tod, Herrschaft, Machtstellung, soziale Stellung, Erringen und Besitzen des geliebten Wesens, Schädigen und Beseitigen der Gegner, Gewinn und Verlust von Vermögen und dergleichen abhängig ist. Ich gebe, wie gesagt, zu, daß sich dort, wo derartige Willensakte und daraus sich ergebende äußere Umwälzungen die Hauptsache und den Mittelpunkt bilden, das Dramatische besonders wirksam entwickeln lasse. Der dramatische Stil kommt der Handlung entgegen, er ist, wo Handlung dargestellt werden soll, so recht in seinem Elemente. Dagegen erscheint es mir als zu weit gegangen, wenn man

behauptet, daß die Darstellung von Entwickelungen des Innenlebens, von innerlich bleibenden Kämpfen, auch wo Gehalt und Wert, Gedeihen und Glück der Personen von ihnen abhängt, sich mit der Natur des Dramatischen nicht vertrage.[1]) Der Kern des Dramatischen liegt doch wohl in nichts anderem als in dem Sichselbstdarstellen der Personen durch das von ihnen gesprochene Wort. Ich wüßte nicht, wie man von hier aus es als im Drama verboten ableiten wollte, Seelenkämpfe, Gemütsverwickelungen, wenn sie nur interessant und bedeutungsvoll sind und sonst den ästhetischen Forderungen entsprechen, zum Hauptgegenstande eines Dramas zu machen. Daß solche Darstellungen von der Bühne aus weniger „packen" und immer nur von einem verhältnismäßig kleinen Publikum gewürdigt werden können, kann doch nicht ernsthaft als Grund gegen ihre Berechtigung geltend gemacht werden.

Es ist nun klar: verknüpft man das Dramatische nicht ausschließlich mit der „Handlung" in dem betonten Sinne des Wortes, so liegt kein Grund vor, warum nur das Tragische des Willens und nicht auch das Tragische der Innerlichkeit dramatisch zur Darstellung kommen sollte. Diese Zweiteilung des Tragischen hat also nicht etwa nur für die epische und lyrische Darstellung, sondern auch für das Drama Geltung. — Übrigens hat die Einschränkung des Tragischen auf das Tragische des Willens sicherlich ihren hauptsächlichen Grund in dem Vorurteil, daß ein Drama ohne „Handlung" ein Widerspruch sei. Von dem, was man für das Drama als feststehend ansah, schloß man unwillkürlich auf das Tragische, — unbekümmert darum, daß das Tragische ein weites Verbreitungsgebiet außerhalb des Dramas habe.

1) Auch Hartmann läßt nur das Handlungsdrama gelten. Er setzt der „Handlung" die bloße „Reihe psychischer Zustandsbilder" entgegen (Gesammelte Studien und Aufsätze. Berlin 1876. S. 262 ff.). Damit ist von vornherein das Drama der Innerlichkeit in schiefe, schädigende Beleuchtung gerückt.

Sechster Abschnitt.

Der schicksalsmäßige Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen.

Die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in ihrer Gültigkeit für das Tragische.

Das Tragische unterliegt, wie sich von selbst versteht, den allgemeinen Normen, die von allem ästhetisch Wirksamen gelten. Als eine der hauptsächlichsten allgemeinen ästhetischen Normen betrachte ich die Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen.[1]) Was ästhetisch befriedigen soll, muß uns von irgend welchen Seiten aus die Wert- und Zweckzusammenhänge des menschlichen Lebens eigenartig und eindringlich zur Anschauung bringen. Deutlicher, zusammenfassender, vielsagender, als es im Durchschnitt der Wirklichkeit geschieht, soll die Kunst in uns ein Gefühl davon erwecken, wie Freude und Leid, Gutes und Böses, Vernunft und Unvernunft im Lebens- und Weltgetriebe gestellt sind. Dabei ist auf einen Unterschied zu achten. Sind die dargestellten Gegenstände menschlicher Art, so wird der Eindruck des Menschlich-Bedeutungsvollen unmittelbar erweckt. Wo uns dagegen der Künstler untermenschliche Gegenstände — Wasser, Wolken, Felsen, Bäume, Früchte, Tiere, Geräte, Bauwerke und dergleichen — darbietet, dort sind es die von uns in symbolischer Beseelung hineingelegten menschlichen Regungen und Strebungen, die der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen

1) Was ich hierunter verstehe, habe ich genauer in meinen Ästhetischen Zeitfragen (München 1895) S. 15 ff. und S. 227 f. auseinandergesetzt.

zu entsprechen haben. Es handelt sich in den Fällen der zweiten Art sonach um eine mittelbare Erfüllung der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen.

Mit den bisher festgestellten Zügen des Tragischen ist, ohne daß ich dies besonders hervorgehoben habe, nach zwei Seiten hin der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen genügt worden. Wo Größe des Leides und Größe der tragischen Person vorhanden ist, dort ist nach beiden Richtungen zugleich die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen erfüllt. Doch muß dieser Norm noch in einem dritten Stücke genügt werden: in dem Verhältnis zwischen tragischem Leid und tragischer Person, in der Art, wie das Leid an die Person herantritt und sie trifft. Indem in dieser Richtung das Tragische der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen gerecht wird, entsteht der schicksalsmäßige Charakter im tragischen Verlauf. Ich will diese Seite des Tragischen nun wieder auf die gewohnte Weise gewinnen, indem ich dem bisher festgestellten Gefühlstypus ein neues, ihn eigenartig charakterisierendes und wertvoll bereicherndes Merkmal hinzufüge.

Hinzutreten des Merkmals des Schicksalsmäßigen.

Stellen wir uns zuerst vor: der Dichter schildere es nur als einen wunderlichen Zufall, daß über eine große Person ein großes Leid hereinbricht. Der Dichter stelle das Hineingeraten gerade dieser Person in gerade dieses Unheil als eine bloße Laune im Lauf der Dinge dar, als einen lediglich einzelnen, isoliert für sich geltenden Fall, der keine Konsequenzen für die Beurteilung von Leben und Welt in sich schließe. Im Gegensatze hierzu wollen wir uns sodann denselben leidvollen Verlauf in anderer Darstellung vorstellen. Ich nehme an: es entstehe uns durch die Darstellung der Eindruck, daß das Hereinbrechen von Leid und Untergang gerade über den großen, außerordentlichen Menschen zum Sinne des Lebens gehöre. Wir erhalten — so nehme ich an — das Gefühl: es sei eine wesentliche Seite am Dasein, daß menschliche Größe zu Fall und Sturz führe, daß gerade das Ungewöhnliche die Endlichkeit scharf und peinvoll zu spüren bekomme, daß das Hochragende seine Kehrseite an Unselig-

keit, Niedrigkeit, Frevel habe. In solcher Darstellung würde dem Tragischen Bedeutung für das Menschenschicksal zukommen, während ihm im ersten Falle das Schicksalsmäßige fehlen würde.

Halten wir beide Darstellungsweisen einander gegenüber, so kann keine Frage sein, daß die zweite, schicksalsmäßig vertiefte Darstellung einen weit charakteristischeren, menschlich umfassenderen, tiefer greifenden, ungleich wertvolleren Eindruck hervorbringt als jene vereinzelnde, isolierende Behandlung von Leid und Verderben. Der Eindruck, der in jenem ersten Falle erzeugt wird, ist ungleich flacher und magerer. Wollten wir das Tragische auch auf den ersten Fall ausdehnen, so würde es um allen Saft und Nerv gebracht werden; und zudem müßte man einen neuen Ausdruck für die sich so charakteristisch heraushebende zweite Darstellungsweise erfinden, die Leid und Untergang unter schicksalsmäßige Beleuchtung rückt. Und um so weniger werden wir davon abgehen dürfen, das Tragische auf diese schicksalsmäßige Darstellung einzuschränken, als es erst hierdurch der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen vollkommen genügt. Kommt das Leid nur zufällig, nur in der stumpfsinnigen Art eines isolierten Einzelfalles an den großen Menschen heran, so liegt hiermit der Vorgang nach einer wesentlichen Seite hin außerhalb des Menschlich-Bedeutungsvollen.

So ist denn das Schicksalsmäßige als wesentliches Erfordernis des Tragischen zu betrachten. Der tragische Held, sagt Vischer, wird „ein Zeichen, aufgesteckt, daß man das Menschenschicksal daran sehe, ein Typus, ein Symbol dessen, wie es ums Geschlecht steht“.[1]) Das Tragische ist zunächst immer ein Einzelfall; aber das Einzelne weitet sich aus und spricht kräftig und weihevoll die Sprache des Allgemein-Menschlichen. Der tragisch Leidende ist mit der Gattung „Mensch“ besonders enge und tief verwachsen, in die Entwickelung des Menschlichen vielseitig und

1) Vischer, Ästhetik, § 124. — In seiner Weise betont auch Baumgart (Handbuch der Poetik, S. 458 ff. und sonst) das Schicksalsmäßige des Tragischen.

mit weithin reichender Verknüpfung hineingestellt, er kündet uns nachdrücklich, was es heiße Mensch sein. Mag uns der tragische Fall auch in einen noch so abgelegenen Winkel der Erde führen: auch das Entlegene, Sonderbare, Kleine stellt sich mehr oder minder als einen Auszug aus weithinwirkenden Kräften und Gesetzen des Menschlichen dar. Kurz, das Merkmal des Menschlich-Bedeutungsvollen ist hier in ausgezeichnetem Grade vorhanden. Der Ausdruck „schicksalsmäßig" soll diesen gesteigerten Grad des Menschlich-Bedeutungsvollen anzeigen.

Die pessimistische Grundlage des Tragischen.

Mit der Forderung des Schicksalsmäßigen *an sich* ist noch nichts über die Stellung des Tragischen zur optimistischen und pessimistischen Lebensauffassung gesagt. Doch nötigt die Beschaffenheit der Grundlage, die sich uns für das Tragische ergeben hat, das Schicksalsmäßige des Tragischen zunächst im *pessimistischen* Sinne aufzufassen. Wird das untergangdrohende Leid des großen Menschen in seinem allgemein-menschlichen Werte genommen, also nicht etwa als eine Ausnahme, als ein sonderbarer, nebensächlicher Fall, sondern als charakteristisch für das Menschenlos betrachtet, so ist damit vom menschlichen Leben und Streben etwas Unheimliches, Erschreckendes, Niederdrückendes ausgesagt. Wie sehr sich uns auch weiterhin innerhalb des Tragischen beruhigende, erhebende, tröstende Seiten entwickeln und einer optimistischen Lebensstimmung eine berechtigte Stelle verschaffen mögen: als durchschlagende Grundlage des tragischen Eindruckes tritt allenthalben ein *pessimistischer* Grundzug des Menschenschicksals hervor.

Geben wir uns dem Eindruck des Tragischen hin, so scheint die Welt darauf angelegt zu sein, daß die Größe des Menschen nur zu leicht zu Jammer und Sturz führe. Wird das verderbende Leid des großen Menschen nicht als sonderbarer Zufall, nicht als bedeutungsleere Ausnahme, nicht als bloßes „Pech" angesehen, sondern ihm, wie gefordert werden mußte, eine schicksalsmäßige Ausweitung gegeben, so ist damit gesagt, daß die menschliche Größe gemäß der Eigentümlichkeit der im menschlichen Leben

wirkenden Kräfte etwas Anlockendes, Anziehendes, Verursachendes für Unheil und Untergang besitze. Die nächtlichen, abgrundartigen Mächte — so fühlen wir angesichts des schicksalsmäßig vertieften Tragischen — scheinen es ganz besonders auf das Emporragende, gewaltig und stolz Einherschreitende abgesehen zu haben. So wird durch die Forderung des Schicksalsmäßigen die Größe des Menschen in ein kausales Verhältnis zu Leid und Untergang gebracht. Nicht in dem uneingeschränkten Sinne freilich, daß die Größe regelmäßig in Unheil und Verderben verstricke. Sondern nur die starke Neigung, daß sich an die Größe jene Kausalität knüpfe, soll als zum Wesen des Tragischen gehörig erscheinen. Die Größe trägt die dringende, drohende Gefahr in sich, in Leid, Niedrigkeit, Frevel, Unseligkeit zu stürzen.

So fällt natürlich auch auf die gesamte Welt eine pessimistische Beleuchtung. Aus der pessimistischen Lebensstimmung wird eine pessimistische Weltstimmung. Angesichts des tragischen Kunstwerkes sagen wir uns: was ist das für eine dunkle, rätselvolle, furchtbare Welt, in der gerade das Ungewöhnliche, Erlesene, kraftvoll Entwickelte, Hochstrebende, von der Durchschnittsmenge sich eigenkräftig Abhebende der Gefahr leidvollen oder gar ins Verderben führenden Lebensganges ausgesetzt ist! Was ist das für eine erschreckende Welt, in der von allen Seiten unbarmherzige Mächte lauern, die Hochdahinwandelnden herabzureißen, die siegreich Strebenden in Schmach zu führen, die Seltenen ins Gemeine zu verwickeln, die Gesteigerten, Verfeinerten, Vertieften in Zerrüttung und Zersetzung zu werfen! Das menschliche Leben erscheint als zu gewöhnlich, als zu nichtig, als zu verderbt, als daß auf seinem Boden und mit seinen Mitteln Außerordentliches gedeihen könnte. Das menschliche Herz insbesondere erscheint als derart unheimlich und gefahrvoll angelegt, daß die Entbindung und Entfaltung ungewöhnlich bedeutender Kräfte nur zu leicht auf unheilvolle Bahnen zu geraten droht. So geht von dem tragischen Einzelfall ein vielsagendes düsteres Licht auf den Weltgang aus. Der tragische Einzelfall macht uns, wenn ich mich stark aus-

drücken darf, hellsehend; er läßt uns ahnend hineinblicken in das tiefe und schwere Weltleid.

Ich habe den pessimistischen Grundzug des Tragischen in mannigfaltigen Wendungen zum Ausdruck gebracht. Die genaueste und schlichteste Bezeichnung ist die, daß das Tragische die Größe des Menschen als *Ursache* seines Leides und Verderbens zur Darstellung bringe. Nur darf diese Ursachlichkeit nicht in dem Sinne verstanden werden, daß in *jedem* Falle, den die Erfahrung zeigt, die Größe des Menschen zur wirklichen Ursache eines tragischen Geschickes werden müsse. Gemäß dem ganzen Zusammenhang soll diese Ursachlichkeit lediglich besagen, daß das menschliche Leben so geartet sei, daß die menschliche Größe sehr leicht die Ursache von Jammer und Untergang werden könne. Mit anderen Worten: es kommt nur auf den Eindruck dieser Ursachlichkeit als eines mit dem allgemeinen Charakter des Lebens *in Zusammenhang stehenden* Grundzuges an.

Dieser Eindruck kann nun auf zweifache Art erzeugt werden. *Entweder* wird in dem vorliegenden Einzelfall das Leid und Verderben *wirklich* durch die Größe verursacht. Es ist dies die wirksamere Art. Von ihr war schon oben (S. 68) die Rede. Das Verderben, das über Fiesco, Maria Stuart, Faust hereinbricht, rührt unmittelbar von den hochstrebenden, kühnen Seiten ihres Wesens her. *Oder* es ist so, daß durch die Darstellung der Eindruck hervorgebracht wird, *als ob* es die verderbenbringenden Mächte auf die gewaltigen, überragenden Eigenschaften des Helden abgesehen hätten. Die wirklichen Ursachen seines Leides und Falles liegen hier in zufälligen Verwickelungen, unbesonnenen Plänen, häßlichen Intrigen, Naturereignissen und dergleichen. Die Art, wie für Hamlet, Romeo und Julia oder für Grabbes Heinrich VI. das Ende herbeigeführt wird, kann dafür als Beispiel dienen. Doch aber entsteht infolge der dichterischen Darstellung der *Schein, als ob* die leidbringenden Mächte wirklich durch das Große und Erhabene in diesen Menschen angelockt und zu ihrem finsteren Werke getrieben worden wären.

Auch durch diese zweite Art wird sonach jener allgemeinen Forderung der **Ursachlichkeit** Genüge geleistet.

Das Tragische und der Zufall. Jetzt wird sich auch etwas Entscheidendes über das Verhältnis des **Zufalls** zum Tragischen sagen lassen. Der Zufall kann mit gewisser Berechtigung als ein Feind des Tragischen bezeichnet werden. Er ist dies dann, wenn durch ihn der tragische Vorgang den Charakter des ganz Vereinzelten, menschlich wenig oder nichts Besagenden, rein Sonderbaren, Bedeutungsarmen oder Bedeutungsleeren erhält. Und die Gefahr, daß dies geschehe, ist überaus groß, sobald der Zufall in den tragischen Verlauf mit entscheidendem Gewichte eingreift. Es gehört besondere Kunst der Darstellung dazu, wenn ein verhängnisvoller, für diesen bestimmten tragischen Verlauf unentbehrlicher Zufall das Tragische dennoch nicht in seiner schicksalsmäßigen Bedeutung abschwächen soll. Oder positiv ausgedrückt: es kommt darauf an, daß im Zufall etwas von der Bedeutung des Weltlaufs zum Vorschein komme, daß der Zufall sinnvoll sei, daß er sich uns als Werkzeug eines geheimnisvoll verknüpfenden Schicksals zu fühlen gebe.

Beispiele. Dies gilt z. B. von Romeos und Julias Tod. Der Zufall, durch den dieser herbeigeführt wird, — das Nichtgelangen von Lorenzos Brief in Romeos Hände — hätte sich leicht vermeiden lassen; und doch erscheint dieser Zufall in bedeutungsvollem Licht. Es ist, als hätte sich nun einmal die wilde, rohe, kalte Welt gegen die überseligen Wonnen der Liebe verschworen; als stellten die brutalen Mächte dieser Welt auch den gemeinen Zufall in ihren Dienst, um das weltentrückte Glück der Liebe nicht zustande kommen zu lassen. Ganz besonders aber machen die zahlreichen Zufälle in Hamlet den Eindruck des schwerwiegend Schicksalsvollen. Doch würde es zu weit führen, dies zu begründen.[1]) Einen Zufall in gutem Sinn finde ich auch in dem durch Ottiliens

1) Besonders nachdrücklich und tiefsinnig — wenn auch vielfach in einer Richtung, der ich nicht beistimmen kann — wird die schicksalsvolle Natur der Zufälle im Hamlet von Karl Werder (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin 1875. S. 224 ff.) hervorgehoben.

Fahrlässigkeit erfolgenden Ertrinken des Kindes in Goethes Wahlverwandtschaften. Es ist, als ob sich das Schicksal dieses schrecklichen Zufalls bediente, um Ottilien, die bis dahin still, in sich einig, blumenartig weitergelebt, zu scharfem Bewußtsein zu bringen, daß sie aus ihrer Bahn geschritten sei, und daß es Frevel wäre, sich mit Eduard zu vereinigen. Auch die auf einem Zufall — einer Verwechselung — beruhende Tötung der Königin in Grillparzers Treuem Diener kann hierhergezogen werden. Es bringt sich in diesem Zufall zum Ausdruck, wie wenig die umständliche Moralität und weltunerfahrene Pflichterfüllung des Bancbanus dem Getriebe furchtbarer, entfesselter Leidenschaften und ihrer unberechenbaren Folgen gewachsen sei.

Zufällig dagegen in schlechtem Sinne ist die Ermordung Leonorens durch Fiesco infolge der sich an ihre Verkleidung knüpfenden Verwechselung. Der ganze Zusammenhang des Dramas läßt diesen Zufall als eine Geringfügigkeit mit gräßlichen Folgen erscheinen. Schiller hat den Zufall hier nicht zu adeln verstanden. Ich erinnere ferner an das Spiel der Zufälle in Voltaires Tancred, in Schillers Don Carlos, in Kleists Familie Schroffenstein. Hierher gehört auch die sorglose Motivierung im fünften Akt des Clavigo: um einen Umweg zu ersparen, führt der Diener Clavigo vor Mariens Haus; sonst käme es nicht zur Katastrophe. Hier überall wirkt der Zufall wie ein sinnloses Eingreifen und schwächt daher mehr oder weniger die tragische Wirkung ab. Nebenbei sei bemerkt, daß Zufälle auch hemmend und verhindernd in die Entwickelung des Tragischen eingreifen können. Auch hier kommt es darauf an, daß der Zufall sinnvoll sei. Sonst macht die Hemmung, Umbiegung und Ablenkung der Tragik einen äußerlichen, oberflächlichen Eindruck. So ist es in Ibsens Stück „Das Fest auf Solhaug". Hier wird Margit durch reinen Zufall an der Verwirklichung ihrer frevelhaften Absicht verhindert. Sie will Bengt, ihren Mann, vergiften, um sich mit Gudmund verbinden zu können. Es geschieht durch einen Zufall, daß Bengt den Becher, der das Gift enthält, stehen läßt.

Und weiter werden gleichfalls durch einen Zufall die beiden Liebenden — Gudmund und Signe — daran verhindert, den stehengebliebenen Becher zu leeren. Hierdurch wird die gewaltige Wirkung dieses Dramas, das trotzigen, gewaltthätigen Geist mit bezaubernder Romantik verbindet, einigermaßen abgeschwächt. Alle diese Beispiele zeigen, daß der Zufall, sobald er den Charakter des schlechtweg Vereinzelten, Launenhaften, Albernen an sich trägt und wie eine thörichte, triviale Zugabe des Daseins erscheint, die tragische Wirkung herabmindert. Ein sinnloser Zufall soll Träger des mächtigen Gefüges des Tragischen sein. Das heißt: Schwerwiegendes, Sinnreiches, Tiefes auf Leeres, Oberflächliches, Läppisches gründen wollen.

Zufall im weiteren Sinn.

Hiermit ist indessen das Verhältnis des Zufalls zum Tragischen keineswegs erschöpfend erörtert. Bisher war vom Zufall nur als von einem fühlbar überraschenden, durchkreuzenden, einbrechenden Ereignis die Rede. Es wurde vorausgesetzt, daß der Lauf des tragischen Geschehens im Leser oder Zuschauer die Erwartung einer gewissen Richtung erzeuge, und daß der Zufall von außen her in den Verlauf hineinfalle, hineinplatze und ihn aus seiner immanenten Richtung herauswerfe. Es kann aber der Zufall auch in einem weiteren Sinn verstanden werden. Dann gehört zum Zufall die ganze Situation insoweit, als sie den absichts- und planvoll vorgehenden Personen als ein einfach Gegebenes, unabhängig von ihnen Vorhandenes gegenübersteht; insoweit also, als sie nicht Einwirkungen und Lenkungen seitens der wollenden und handelnden Personen aufweist. Wie der Zufall in diesem weiteren, philosophischeren Sinn sich zum Tragischen verhalte, davon wird im dreizehnten Abschnitte gehandelt werden.

Das Tragische und der aussinnende Dichter.

Doch nicht bloß durch die kreuzenden Eingriffe des Zufalls wird die schicksalsmäßige Wirkung des Tragischen geschwächt; es geschieht dies auch auf eine andere, allerdings verwandte Weise. Sobald die Situation und ihre Entwickelung so gehalten ist, daß man darin den ausklügelnden, spitz setzenden, aufregen oder foltern

wollenden, kurz den auf Kosten der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit absichtsvoll verfahrenden Dichter deutlich merkt, so sinkt die menschliche Bedeutung des tragischen Verlaufes. Wir haben dann nicht mehr objektive Gestaltungen des Schicksals vor uns, sondern tendenziös subjektive Erfindungen des Dichters. Und das Gleiche gilt rücksichtlich der Charaktere und ihrer Entwickelung: auch hier wird häufig die künstlich und peinlich führende Hand des Dichters sichtbar, und auch hierdurch wird die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen geschwächt.

Für das störende Hervortreten des mit Accent subjektiv aussinnenden und erfindenden Dichters bietet Lessing im Philotas ein Beispiel dar. Hier quält der Dichter aus einer Situation, die nicht tragisch ist, eine tragische Verwickelung heraus. Wäre der Charakter des Philotas natürlich gehalten, so müßte in dem Augenblicke, wo er die Gefangennahme des Polytimet erfährt, eine glückliche Lösung eintreten. Auch Otto Ludwigs Tragödie „Die Rechte des Herzens“ gehört hierher. Der schicksalsmäßige Eindruck fehlt zwar nicht ganz. Das Stück spricht zu uns: sehet, wie heiße, überschwenglich beglückende Liebe, die das Edle im Menschen zu retten berufen ist, durch die rohe Ungunst der Verhältnisse niedergetreten und ins Verderben gejagt wird! Aber dieser Eindruck wird durch die Häufung allzu aparter Ereignisse erheblich abgeschwächt. Noch mehr gilt dies von desselben Dichters Pfarrrose. Man fühlt den Eigensinn des Dichters, der den starr ausgedachten Konsequenzen zuliebe dem natürlichen Verlauf der Dinge Gewalt anthut. Sehr stark tritt der Mangel des übermäßig Zugespitzten an den Dramen von Richard Voß hervor. Seine Stücke Alexandra, Eva, Schuldig, zeigen leidenschaftlichen Fortgang, Schlag auf Schlag sich entladende Handlung; auch der psychologischen Entwickelung fehlt es zumeist nicht an Zug und Folgerichtigkeit; allein die Situationen sind auf das Entsetzliche und Grausige hin derart raffiniert ausgesonnen, alle möglichen Zufälle und außergewöhnlichen Umstände sind derart in den Dienst der Wirkung des Peinigenden gestellt, daß das

Gefühl des natürlichen Ablaufs und daher auch der Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht entstehen kann. In französischen Dramen ist dieser Mangel besonders häufig: Sardous Ferréol und Fedora können als Beispiele für das virtuose Aussinnen quälend tragischer, auf Schrauben und Spitzen gestellter Verknüpfungen gelten. Auch Echegarays Drama „Wahnsinn oder Heiligkeit“ kann hier genannt werden. Wie ganz anders ist es bei Shakespeare! Hier wirkt der Einzelfall wie ein gewaltiger Mahner an die Mächte, die das menschliche Leben gefährden und vernichten. Der Einzelfall weitet sich aus; ihm wohnt die Kraft des Enthüllens, des Offenbarens inne; was er kündet, spricht er zugleich im Namen des Weltlaufs aus. Oder um an einen völlig anderen Dichter zu erinnern: wie weiß nicht Hölderlin, indem er sein höchst eigenartiges individuelles Lebensschicksal austönen läßt, zugleich das schwere Schicksalslied der Menschheit miterklingen zu lassen!

Das Tragische und das Kapriziöse.

Übrigens wirkt die kapriziöse Erfindung nicht immer als ein Mangel. Ich habe im vorigen überall vorausgesetzt, daß der Dichter den Eindruck des wahrscheinlichen, naturgemäß verlaufender Geschehens habe hervorbringen wollen, und daß hiermit das sichtlich künstelnde Erfindungsbemühen in Widerstreit trete. Dieser fühlbare Widerspruch läßt das Tragische nicht rein und ungestört zu seiner schicksalsvollen Bedeutung kommen. Bei Bret Harte empfängt man häufig diesen zwiespältigen Eindruck. Anders ist es dort, wo die Vorgänge so sehr als kapriziöse, wunderliche, tolle Erfindung vorgetragen werden, daß der Leser gar nicht daran denkt, den Maßstab der objektiven Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit heranzuziehen. Der Dichter will uns hier ausdrücklich nichts als eine seltsame, verzerrte, verrückt abenteuerliche, vielleicht absurd gespensterhafte Welt geben. Er erhebt gar nicht den Anspruch, wirklichen Verlauf menschlicher Geschicke zu schildern. So kommt etwas Ganzes und Ungebrochenes heraus. Während wir *dort* einerseits ins Tragische hinaufgehoben, andererseits aus dem Tragischen herausgeworfen wurden, kommt es uns *hier* gar nicht in den Sinn, den Maßstab des Tragischen anzulegen. Die

Dichtung ist hier so offenkundig kapriziös, daß jener gesteigert menschlich-bedeutungsvolle Charakter, den ich als das Schicksalsmäßige bezeichnete, hier überhaupt nicht eintritt. Es entstehen Dichtungen, die unheimlich, schrecklich, grausig sind, ohne sich zur Höhe des Tragischen zu erheben; Dichtungen also, die ihre ästhetische Berechtigung haben, nur daß sie, verglichen mit dem Tragischen, einen weit geringeren Wert darstellen. Erheben sie sich aber vielleicht hier und da zu Anklängen an das Tragische, so nehmen wir dies dankbar hin. Die Erzählungen Puschkins, Edgar Poes, des Romantikers Hoffmann fallen vielfach unter diesen Gesichtspunkt.

Das Tragische und die Phantasiewelt.

Bleibt so die ausgesprochen kapriziöse und tolle Phantastik außerhalb des tragischen Bereiches liegen, so soll damit keineswegs die phantasievolle, romantische Dichtung überhaupt aus dem Tragischen hinausgewiesen sein. Im Gegenteil stellt diese einen überaus günstigen Boden für die Entwickelung tiefgreifender Tragik dar. Denn gerade in seine Phantasiewelten vermag der Dichter besonders viel von den Tiefen und Geheimnissen des Lebens- und Welträtsels hineinzuarbeiten. Gerade weil er sich hier über die vielfach kleinlichen, harten, unbequemen, zweckwidrigen Verkettungen des wirklichen Geschehens in hohem Grade hinwegsetzen darf, ist hier so recht ein Boden für jene schicksalsmäßige Vertiefung des Menschlichen vorhanden, die uns als Erfordernis des Tragischen erschienen ist. Der gesteigert phantasievolle Stil fordert geradezu dazu auf, die Charaktere und Vorgänge menschlich vielsagend und schwerwiegend zu gestalten und sie zum Ausdruck großer und wichtiger menschlicher Zusammenhänge und Entwickelungen zu machen. Man braucht nur an die verschiedenen Prometheus-, Faust- und Don Juan-Dichtungen zu denken, um dessen inne zu werden, welche Fülle erhabenster Tragik gerade aus dem Boden der Phantasiewelten erwachsen ist. Natürlich gibt es auch hier gewaltige Unterschiede. Dostojewskijs Erzählungen spielen vielfach in einer sonderbaren Phantasiewelt; zudem ist des Dichters Phantasie trübe, krank, von einer müden, dumpfen Aufgeregtheit. Da

kann natürlich auch das Tragische, das sie gestaltet, nicht entfernt jenen hohen menschlichen Wert besitzen, wie ihn etwa die Tragik des Goetheschen Faust aufweist. —

Die optimistische Auffassung des Tragischen.

Es ist merkwürdig, daß das Tragische in der Regel zu optimistisch aufgefaßt wird. Wie sehr auch im Endergebnis des tragischen Eindrucks erhebende, befreiende, versöhnende Stimmungen zur Geltung kommen mögen, so bleibt doch bestehen, daß die Grundlage der tragischen Stimmung pessimistischer Art ist. Die Welt tritt uns im Tragischen nach ihrer rätselhaft furchtbaren Seite entgegen. Das Tragische bringt uns zu Gefühl, wie wenig die Bedingungen des Daseins darauf angelegt sind, das Ungewöhnliche zu Glück, Gelingen, Macht, sittlich reiner Vollendung gelangen zu lassen, wie erschreckend schwer es dem Außerordentlichen gemacht ist, sich in dem gefahrvollen Weltgetriebe durchzusetzen. Hierin besteht keineswegs, wie sich weiter zeigen wird, der ganze Eindruck des Tragischen; es treten erhebende Momente als unentbehrlich hinzu. Wohl aber bildet das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe die Grundlage des Tragischen.

Die einseitig optimistische Auffassung des Tragischen stammt zum guten Teil daher, daß die Theorie des Tragischen mit der stark betonten metaphysischen Voraussetzung begonnen wird, daß die alleinige Substanz und Macht alles Daseins die Vernunft, die absolute Idee, das Sittliche sei. Wer der Theorie des Tragischen seine panlogistische Philosophie, seinen metaphysisch-ethischen Idealismus oder irgendwelche Verbindung beider Anschauungen zu Grunde legt, wird die erschreckende, furchtbare Seite des Tragischen abzuschwächen, ins Optimistische zu wenden geneigt sein. So ist es bei Hegel und in seiner Schule und überhaupt meistenteils in der spekulativen deutschen Ästhetik.

Hegel.

Hegel hat gerade für das Wuchtige, Zertrümmernde, Zersetzende, für die ungeheuren Kämpfe und Zerrissenheiten im Tragischen Gefühl und Verständnis in erstaunlichem Grade besessen. Mehr noch als durch seine Theorie vom Tragischen wird dies

durch die zahlreichen Beispiele großer und schicksalsvoller tragischer Zusammenhänge bewiesen, auf die ihn die Darstellung der Entwickelung des menschlichen Geistes führt. Besonders seine Phänomenologie ist voll von Beispielen für eine Auffassung des Geisteslebens, die für die tiefsten und verwickeltsten Formen des Tragischen einen packenden Blick zeigt, wenn Hegel sich auch nicht des Wortes „tragisch" bedient. Und doch ist er in seiner Theorie des Tragischen einseitiger Optimist. Wie ich schon an einer früheren Stelle (S. 28) hervorgehoben habe, ist nach Hegel „das eigentliche Thema" der Tragödie das Göttliche, genauer: das Sittliche. So ist die Bewegung des Tragischen von Anfang an nur dazu da, um „die sittliche Substanz und Einheit" durch den „Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität" herzustellen. Das Tragische besteht in der „Vernünftigkeit des Schicksals", das die sich überhebenden Individuen in ihre Schranken zurückweist.[1]) Es ist hier nicht der Ort, darzulegen, nach welchen verschiedenen Richtungen hin diese Auffassung außer stande ist, das Tragische zu seinem Rechte kommen zu lassen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß auf dem Boden dieser Auffassung die vorhin hervorgehobene pessimistische Konstellation, die dem Tragischen zu Grunde liegt, nicht zur Geltung kommen kann. Das Tragische spricht zu uns von dem Angelegtsein der Welt auf Zerrüttung und Vernichtung des außerordentlichen Menschen; es führt uns sonach die Welt nach erschreckenden, vernunftwidrigen, sinnlosen Seiten vor Augen. Dieser Grundzug des Tragischen kann natürlich dort, wo von vornherein die absolute Idee und die sittlichen Mächte das Element des Tragischen bilden, nicht zur Entfaltung gelangen.

Auch Vischers Auffassung vom Tragischen leidet an diesem Mangel. Der ganze Verlauf des Tragischen soll von der Gewißheit begleitet sein, daß das Gute siege. Das Tragische hat das „höchste Gesetz der in der sittlichen Welt sich verwirklichen- Vischer.

1) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 528, 554.

den absoluten Idee“ zur Anschauung zu bringen, und dieses höchste Gesetz besteht darin, daß gerade der Untergang der großen Individuen die sittlichen Ideen in um so gereinigterer Gestalt siegreich werden lasse. Daher gelingt es auch Vischer nicht, die ganze aufwühlende Schärfe des Tragischen in seiner Theorie zur Geltung zu bringen. Er spricht zwar von dem „unabsehlichen Dunkel und Abgrund“ im Tragischen; er hat treffende Worte für das notwendig leidvolle Schicksal alles Außerordentlichen.[1]) Aber das Sinnwidrige, Hilf- und Ratlosmachende, was in der Vernichtung des großen Menschen liegt, kann begreiflicherweise auch bei ihm nicht zur Anerkennung gelangen.

Carriere. Noch einseitiger optimistisch ist die Auffassung, die Carriere vom Tragischen hat. Den Schlüssel für das Verständnis des Tragischen findet auch er in der über widerstrebende Elemente siegreich werdenden Idee. Nur kommt bei ihm das Negative, das in Leid und Untergang liegt, noch weniger zur Geltung. Jede Tragödie offenbare uns, daß nicht das Leben schon als solches wertvoll sei, sondern erst durch das Ideale, Gute und Wahre lebenswert werde. Die tragische Weltüberwindung sei nicht die Ruhe des Grabes, sondern die Erhebung des Gemütes zur sittlichen Weltordnung, „die Ruhe in Gott dem Lebendigen“.[1]) Hiernach erhält das Tragische nahezu einen erbaulichen Zweck.

Schiller. Doch nicht nur solche Theorien, die das Tragische von vornherein unter die Voraussetzungen eines metaphysischen Optimismus der Idee und des Sittlichen bringen, sind geneigt, den pessimistischen Grundton des Tragischen abzuschwächen, sondern auch der Kantische Moralismus kann zu einer ähnlich einseitigen Auffassung führen. Dies tritt namentlich bei Schiller hervor. Wenn bei Hegel und den Seinen Leid und Untergang viel zu sehr als Mittel zur Verherrlichung der Idee und der objektiven sittlichen Mächte behandelt werden, so dient bei Schiller Leid und Untergang viel

---

1) Vischer, Ästhetik, §§ 121, 124, 129.

2) Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 169, 195.

zu sehr als bloßes Mittel für das möglichst starke Hervortreten der moralischen Kraft des leidenden und untergehenden Menschen. Das Tragische soll uns zeigen, wieweit es der Mensch gerade dann, wenn er gegen Leiden ankämpft, in der Kraft des moralischen Widerstandes, in der moralischen Unabhängigkeit von aller Naturmacht, in der Freiheit des Sittlichen vom Sinnlichen, in der Herrschaft der Vernunft über das Sinnliche bringen könne.[1]) Dort war es mehr das Weiterwirken der objektiven Idee über das untergehende Individuum hinaus, hier, bei Schiller, ist es die moralische Haltung des untergehenden Individuums selbst, worin der Zweck gefunden wird, dem Leid und Untergang dienen solle.

Einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen: Schopenhauer und Bahnsen.

Gegenüber solchen einseitig optimistischen Auffassungen vom Tragischen[2]) waren Schopenhauer, Bahnsen und andere im Rechte, die pessimistische Grundstimmung darin ebenso einseitig hervorzuheben. Nach Schopenhauers Urteil kann nur die „platte, optimistische, protestantisch-rationalistische Weltansicht“ an das Tragische die Forderung der poetischen Gerechtigkeit stellen. Der Zweck des Trauerspiels sei allein die „Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens“. Im Trauerspiel wird uns „der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen, also die unserem Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt vor Augen gebracht“.[3]) Wurde dort das Tragische viel zu sehr unter dem Druck des Ideales der sittlichen Versöhnung behandelt, so ist es

1) Schiller in den Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, „Über die tragische Kunst“ und „Über das Pathetische“ (Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 182 ff., 192 f., 203 f., 282 f.).

2) Auch Gustav Freytag (Die Technik des Dramas, S. 120 f., 270), Julius Goebel (Über tragische Schuld und Sühne. Berlin 1884. S. 2, 48, 100), besonders aber Duboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus), der absichtlich und ausdrücklich eine optimistische Weltauffassung zu Grunde legt, mögen hier als Vertreter einer einseitig optimistischen Anschauung vom Tragischen genannt sein.

3) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Aufl. Leipzig 1859. Bd. 1, S. 298; Bd. 2, S. 493 f.

hier die Stimmung der Weltverwerfung und Weltverneinung, die dem Tragischen mit gleichfalls einseitiger Ausschließlichkeit seinen Zweck gibt. Das Trauerspiel soll uns lehren, daß das Leben ein schwerer Traum und unserer Anhänglichkeit nicht wert sei. Damit ist nach Schopenhauer der Sinn des Tragischen vollständig angegeben. Erhebende, versöhnende, gegen die Welt freundlich und bejahend stimmende, kurz positive Momente werden von ihm nicht zugelassen. Übrigens ist Schopenhauer, trotz der besseren Hervorhebung der tragischen Grundstimmung, dem Wesen des Tragischen doch bedeutend weniger gerecht geworden als Hegel und seine Schule. Schon die Beschreibung der pessimistischen Grundstimmung ist zu allgemein; wenn Schopenhauer recht hätte, so würde auch das Entsetzliche und Klägliche in das Gebiet des Tragischen fallen. Ein weit größerer Mangel aber liegt darin, daß bei ihm für den ganzen verwickelten Zusammenhang des Tragischen, für die innere gegensätzliche Spannung seiner Momente bei weitem nicht in dem Grade Verständnis vorhanden ist wie bei Hegel und den ihm verwandten Denkern. Die Hegelsche Philosophie mit ihrem starken und weitherzigen Gefühl für menschliche Größe, mit ihrem, bei allem Optimismus, dennoch ungewöhnlichen Verständnis für die Härten und Zerrissenheiten des Lebens, mit ihrer die Gegensätze aufs äußerste schärfenden und doch zugleich in kühne Einheit setzenden Dialektik hat, wie auf so vielen anderen Gebieten, so auch in der Frage des Tragischen, in die tiefsten Verwickelungen des Zusammenhanges erfolgreich hineingeleuchtet. Noch pessimistischer ist Bahnsens Theorie gestaltet. Im Tragischen wird nach seiner Überzeugung die unbedingt versöhnungslose Selbstentzweiung des innersten Kernes aller Wesen offenbar. Ihm gilt als Aufgabe des Tragikers, den Abgrund der durch und durch antilogischen, von Widersprüchen endgültig zerfleischten Welt in die grellste Beleuchtung zu setzen.[2]) Weiter-

1) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877. S. 45, 65, 69, 72 und sonst.

hin — im folgenden Abschnitt — werde ich auf diese Theorie etwas näher einzugehen haben.

Weiße.

Unter den Philosophen der Schelling-Hegelschen Art ist es besonders Weiße, der sich der üblichen optimistischen Auffassung entgegenstellt. Was im Tragischen untergehe, dies sei nicht das Endliche und Irdische als solches. Darüber würde man sich trösten können. Sondern der tragische Untergang treffe geradezu das Göttliche in dem Endlichen, also das, was man für das ewig Bestehende und über den Untergang der Endlichkeit Erhebende und Tröstende halten sollte.[2]) Hierin liegt freilich eine Metaphysizierung des Tragischen, wie sie eben in der deutschen spekulativen Philosophie üblich war. Doch aber ist Weißes Auffassung schon darum bemerkenswert, weil sie sich der optimistischen Einseitigkeit der von Hegel und seinen Schülern vertretenen Anschauung entschieden entgegenstellt. Übrigens hat Weiße nichts anderes gethan, als daß er die Lehre Solgers vom Tragischen nach der pessimistischen Seite hin zuspitzte.

Das Tragische und der philosophische Pessimismus.

Wenn von der pessimistischen Grundstimmung des Tragischen die Rede ist, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß man philosophischer Pessimist sein müsse, um für das Tragische volles Verständnis zu besitzen. Was ich im dritten Abschnitt über den freien Spielraum, der im Tragischen den Weltanschauungen zu lassen sei, gesagt habe (S. 38 f.), gilt auch für den gegenwärtigen Zusammenhang. Ich nehme an: es stehe jemand auf dem Boden eines philosophischen oder populären Optimismus. Um tragische Dichtungen mit Verständnis zu genießen, braucht er keineswegs in den Gedankenkreis dieser oder jener pessimistischen Philosophie hinüberzutreten. Aus den vorausgegangenen Feststellungen folgt nur soviel, daß er während der Einwirkung der tragischen Dich-

1) Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig 1830. Bd. 2, S. 323 f. Auch A. W. Schlegel sieht eine pessimistische Weltstimmung als Grundlage des Tragischen an (Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 40 ff.).

tung auf sein Gemüt in Übereinstimmung mit dem Dichter von der Welt den Eindruck empfangen müsse: um das Leid im Schicksale des Menschen sei es eine ernste und furchtbare Sache, und gerade das Große und Außerordentliche sei der Gefahr leidvollen Schicksals besonders ausgesetzt. Dabei kann er auf dem Boden seines Optimismus ruhig stehen bleiben; nur soviel ist verlangt, daß er imstande sei, solange er die tragische Dichtung genießt, von den optimistischen Zurechtlegungen, Beruhigungen und Versöhnungen, die sich ihm innerhalb seiner Gedankenzusammenhänge ergeben haben, abzusehen. Er muß die Unbefangenheit besitzen, sich in Übereinstimmung mit dem Dichter einzugestehen, daß es im menschlichen Leben nicht wenig Verläufe, Entwickelungen, Abschnitte gebe, die uns, solange wir unter ihrem Eindruck stehen, unsere optimistischen Deutungen vergessen lassen und in uns eine Stimmung erwecken, die wesentlich durch das Gefühl von der erschreckenden Natur des Leides charakterisiert ist. Wenn der Optimist die tragische Dichtung bis zu Ende betrachtet und genossen hat, dann mag er sich das erlebte tragische Leiden und Stürzen gemäß seinen optimistischen Gedankenkreisen zurechtlegen. Dies gehört aber dann nicht mehr zu dem ästhetischen Eindruck des Tragischen, sondern es sind dies philosophische Reflexionen über die tragischen Zusammenhänge. Natürlich kann es auch eine derartige Verstocktheit und Ausschließlichkeit des optimistischen Denkens geben, daß dadurch die Fähigkeit, auf die tragischen Dichtungen einzugehen, verkümmert wird. Übrigens gibt es ähnliche von Lebensanschauungen ausgehende Hindernisse auch für das Verstehen und Genießen anderer ästhetischer Gestaltungen. Wer sich z. B. mit allem seinen Schauen, Sinnen und Denken in die Düsternisse des Lebens vergafft hat, wird die für das Genießen des Komischen erforderliche Beschaffenheit des Geistes nicht aufbringen können.

Über-hebungs-theorie.

Es gibt eine tiefsinnige Auffassung vom Tragischen, die mit den in diesem Abschnitt dargelegten Gedanken Verwandtschaft hat, die aber dennoch das Tragische in ein schiefes Licht rückt. Das

Tragische wird vielfach auf die Überhebung des Individuums gegründet. Das Individuum geht in seinem Streben und Wollen ins Maßlose, es überspringt die dem endlichen Menschen gesetzten Schranken; hierdurch fühlt sich die ewige Gerechtigkeit herausgefordert und reißt das allzu groß sein wollende Individuum in Unheil und Verderben. Auch nach dieser Auffassung wird sonach die Größe der tragischen Person anerkannt, und ferner erscheint auch hier die Größe der Person als Ursache des hereinstürzenden Unheils. Der einschneidende Unterschied zwischen dieser Überhebungstheorie und der hier entwickelten Auffassung besteht in folgendem: nach jener Theorie erscheint die Größe des tragischen Menschen sofort als ein Nichtseinsollendes und umgekehrt das Leid als ein Seinsollendes; nach meiner Auffassung hingegen liegt in der Größe der tragischen Person überhaupt kein allgemeingültiges Verhältnis zur Frage des Seinsollenden, während das tragische Leid stets den Stachel des Nichtseinsollenden in sich trägt. In der Größe des tragischen Helden liegt weder die Übereinstimmung mit der heiligen Weltordnung und ihren Schranken, noch der Widerspruch gegen sie eingeschlossen; diese Frage ist offen gelassen. Die Überhebungstheorie dagegen brandmarkt die tragische Person sofort zu einem Frevler oder doch zu einem auf dem Wege dahin sich befindenden Menschen. Das Leid aber gilt ihr als etwas Wohlverdientes, als etwas, was von vornherein restlos in die wünschenswerte Weltordnung aufgeht. Davon, daß das Leid etwas Erschreckendes an sich habe, zum Zweifel an dem guten und vernünftigen Sinne der Welt stimme, uns in Graus und Abgrund blicken lasse, kann dort grundsätzlich keine Rede sein. Es ist eine einseitig optimistische Auffassung vom Tragischen.

Man begegnet der Überhebungstheorie an verschiedenen Orten. Sie tritt uns bei Vischer[1]), stärker bei Carriere[2]) und Zeising entgegen. Nach Zeising liegt das Tragische in der Erhabenheit

---

1) Vischer, Ästhetik, § 131.

2) Carriere, Ästhetik, Bd. 2, S. 176 ff.

des Egoismus, in dem Emporschrauben des Ichs zum Absoluten und Unbedingten, in dem „Gottseinwollen mit Beibehaltung der Ichheit".[1]) In besonders zugespitzter Form findet sich diese Theorie bei dem Dichter Hebbel. In seinem Aufsatz „Mein Wort über das Drama" sagt er: der tragische Dichter habe die Vereinzelung des Individuums als wesentlich verknüpft mit Maßlosigkeit anzusehen. In der Maßlosigkeit liege die Schuld des Individuums. Die Schuld sei eine uranfängliche, sie sei mit dem Leben des Menschen selbst gesetzt. Zugleich aber lasse der tragische Dichter das Vereinzelte, eben weil es maßlos sei, sich selbst zerstören und so die Idee sich in ihrer reinen Form herstellen. So geschehe der Idee „Satisfaktion", und das Drama laufe in Versöhnung aus.[2]) Die Überhebungstheorie ist, wie insbesondere aus diesen Andeutungen über Hebbel hervorgeht, mit manchen Seiten verknüpft, deren Erörterung nicht hierhergehört. Die Überhebung wird als „Schuld" angesehen und die Schuld wieder mit der „Vereinzelung" des Menschen, mit der Individuation, in Zusammenhang gebracht. Der kritischen Betrachtung der tragischen Schuld soll der achte Abschnitt gewidmet sein.

Beispiele für und wider die Überhebungstheorie.

Es gibt ohne Zweifel zahlreiche Tragödien, in denen frevelnde Überhebung die Ursache der Leiden des Helden ist. Ich erinnere an Xerxes bei Äschylos, an Faust, insbesondere an den des Volksbuches und an den Klingerschen, an Byrons Manfred, Kain und Lucifer, an Karl Moor bei Schiller, an Herodes bei Hebbel, an Nero in Hamerlings Ahasver. Besonders deutlich erscheint in Freytags Fabiern die schrankenlose Vermessenheit als Ursache, durch die das furchtbare Schicksal auf das Geschlecht der Fabier herabgerufen wird. Oder man denke an Dostojewskijs Raskolnikow! Dieser will sich in seinen eigenen Augen den Beweis liefern, daß er ein außergewöhnlicher Mensch sei und als solcher das Recht habe, die für die große Menge geltenden Schranken zu über=

1) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 325.

2) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hamburg 1891. Bd. 10, S. 40ff.

springen. Er begeht zu diesem Zwecke einen Mord, vermag den Gedanken an die That aber nicht ruhig und stark auszuhalten, sondern gerät in einen Zustand marternder Zerrüttung, fiebernden Wahnsinns, unerträglichen, dumpfen Vorstellungszwanges. Doch bei weitem zahlreicher sind solche Fälle, die sich nur höchst gezwungenermaßen oder gar nicht unter die Überhebungstheorie bringen lassen. Dahin gehören erstlich alle tragischen Entwickelungen, in denen überhaupt *keine Schuld* als Ursache des tragischen Sturzes vorkommt. Man denke an Antigone bei Sophokles, an Volumnia, Desdemona, Cordelia, Romeo und Julia bei Shakespeare, an Max Piccolomini, Talbot bei Schiller, an Genoveva, Agnes Bernauer bei Hebbel. An späterer Stelle wird im Zusammenhang dargethan werden müssen, daß aus solchen Fällen, wie diese es sind, sich eine Schuld nur durch eine Reflexion herausquälen läßt, die nicht auf den eigenen Boden der Dichtung hinübertritt, nicht aus ihrem Geiste heraus urteilt, sondern aus einer Verbindung von philisterhafter Moralität mit philosophischer Voreingenommenheit entspringt. Liegt hier nun *überhaupt* keine Schuld vor: wie soll da von Überhebung geredet werden können? Sodann aber läßt sich auch in der *schuldvollen* Herbeiführung tragischer Verwickelungen keineswegs immer Überhebung nachweisen. Von Überhebung wird nur dort die Rede sein dürfen, wo jemand die Ansprüche des eigenen Ichs fühlbar über das berechtigte Maß hinaus steigert. Es muß ein maßlos starkes Selbstgefühl vorliegen und dieses zur Quelle sittlich verletzender Thaten werden. Ein derartiger Bewußtseinsvorgang ist nun aber keineswegs in jedem schuldvollen Verhalten vorhanden. Wie will man die Unüberlegtheit und Unvorsichtigkeit Siegfrieds, die Ungeschicklichkeit Hamlets fürs Handeln, die Treulosigkeit Clavigos, die gegen die Pflicht der Priesterin verstoßende Liebe Heros zu Leander, ja wie will man selbst die entsetzlichen Frevel der Medea bei Euripides und Grillparzer oder des Golo in Hebbels Genoveva zwanglos unter den Gesichtspunkt der Überhebung rücken? In diesen und hundert anderen Fällen kann man nicht sagen, daß die

Schuld aus übermäßig gesteigertem Selbstgefühl hervorgegangen sei. Zwar wird man vom moralischen Standpunkte aus urteilen dürfen: es hätten diese Personen auf die dem menschlichen Ich gesetzten Ordnungen und Schranken Rücksicht nehmen sollen. Allein in diesem Urteil liegt keineswegs eingeschlossen, daß in dem Bewußtsein dieser Personen ein übermäßig gesteigertes Selbstgefühl vorhanden gewesen und zur Quelle ihrer Verschuldung geworden sei.

Es kommt übrigens auch der Fall vor, daß ein Dichter seinen Helden ein gewaltig gesteigertes Selbstgefühl gibt, dieses aber keineswegs als etwas Verwerfliches angesehen wissen will. Die gegnerischen Personen im Stück werden freilich so dargestellt werden müssen, daß sie das gewaltige Selbstgefühl des Helden als unberechtigt und frevlerisch, also als „Überhebung" betrachten. Vom Standpunkt des Dichters aus dagegen liegt, mag auch das Selbstgefühl zu schwindelnder Höhe emporgestiegen sein, keine „Überhebung" vor. Und der Standpunkt des Dichters ist doch entscheidend, wenn der in der Dichtung zum Ausdrucke kommende Gehalt angegeben werden soll. Hierher gehören Julius Cäsar bei Shakespeare, Napoleon und Barbarossa bei Grabbe, während in desselben Dichters Heinrich VI. das ins Riesenmäßige gesteigerte, die Schranken des Endlichen verachtende Wollen des Helden wie eine frevlerische, die Macht des Endlichen herausfordernde Überhebung dargestellt wird. Auch in Björnsons Drama „Über die Kraft" wird das unerhört maßlose Sichhineinsteigern des Innenmenschen in die Überzeugung, durch die äußerste Kraft des Glaubens und Betens Wunder erzwingen zu können, nicht als frevelnde Überhebung gekennzeichnet. Auch hier wieder wird sichtbar, wie sehr der Theoretiker des Tragischen stets die Vielgestaltigkeit der Fälle vor Augen haben muß.

Das objektive Schicksal.

Der schicksalsmäßige Charakter des Tragischen ist einer Steigerung fähig. Bisher hatte das Schicksalsmäßige lediglich den Sinn, daß der tragische Nerv des Einzelfalles zugleich in hervorragendem Grade eine wesentliche Seite am Weltlauf bedeute.

Davon dagegen, daß sich in dem tragischen Einzelverlaufe Schicksalsmächte zu objektiver Geltung bringen, war bisher nicht die Rede. Das folgende nun soll von dem wirklichen Vorhandensein waltender Mächte in dem tragischen Vorgange handeln. Es soll jene Steigerung des schicksalsmäßigen Charakters in Betracht gezogen werden, die darin besteht, daß in dem Handeln und Leiden der tragischen Individuen überindividuelle, der Weltordnung angehörige Mächte sichtbar werden. Ich werde diese Mächte der Kürze halber häufig als die hohen und großen Mächte bezeichnen. Gemeint sind hiermit stets solche Mächte, die dem menschlichen Einzelgeschehen übergeordnet sind, die als Träger der allgemeinen Ordnung der Dinge anerkannt sein wollen.

Es kann keine Frage sein, daß eine Darstellung, die in diesem gesteigerten, objektiven Sinne schicksalsmäßig ist, den tragischen Verlauf gewichtvoller macht und somit der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in erhöhtem Maße Geltung verschafft. Wir erhalten von einer solchen Darstellung den Eindruck, daß in den Reden und Handlungen, den Leiden und Kämpfen der Personen der eherne Gang hoher, heiliger Mächte, das unerbittliche Walten tiefgegründeter Ordnungen, weitgreifender Gesetze hervortrete. Das Gefühl von der Unabwendbarkeit der furchtbaren Geschicke, das Gefühl von dem Gegensatze zu allem Zufälligen, Gemachten, Ersonnenen wird geschärft und befestigt.

Ich möchte nun keineswegs behaupten, daß jede Darstellung des Tragischen diesen gesteigert schicksalsmäßigen Charakter besitzen müsse. Der tragische Eindruck ist auch dann schon von wirksamer Art, wenn lediglich jene ideelle Ausweitung des Einzelverlaufs, jene Emporhebung seiner Einzelgestalt zu charakteristischer Bedeutung für den Weltlauf vorhanden ist. Nur soviel soll behauptet sein, daß der tragische Eindruck mächtiger wird, das Tragische mit weit mehr Wucht zu uns spricht, wenn der Dichter uns durch seine Darstellung zugleich das Schreiten und Walten großer Mächte, das unabwendbare Sichauswirken hoher Ordnungen zu fühlen gibt. So ruft denn auch Hebbel in einem

Epigramme dem Tragiker zu, den Menschen in jener erhabenen Stunde zu packen, wo ihn die Erde entläßt und er den Sternen verfällt, wo das Gesetz der Selbsterhaltung dem höheren Gesetz weicht, das die Welten regiert.[1])

Günstige und ungünstige Bedingungen für die objektiv-schicksalsmäßige Behandlung.

Eine solche Darstellungsweise legt sich dem Dichter besonders dort nahe, wo es sich um geschichtliche und sagenhafte Stoffe handelt. Hier bringt es das Stehen der Menschen und Ereignisse in weiten und großen Zusammenhängen mit sich, daß die Darstellung leicht den Eindruck des Waltens großer Schicksalsmächte zu erzeugen vermag. Schwieriger ist dieser Eindruck zu erreichen, wo der Stoff dem privaten Leben entnommen ist. Daß dies indessen auch hier möglich ist, beweist z. B. Gottfried Keller. Wer könnte die Novelle „Das verlorene Lachen" lesen, ohne in den Wirren, Bitternissen und der endlichen Ausgleichung im Lebenslaufe Jukundis und Justinens das stille Walten herber und zugleich freundlicher Ordnungen des Daseins zu empfinden? In allen Fällen aber hat die Erzeugung dieses Eindrucks zur Voraussetzung, daß das tragische Geschehen den Charakter des natürlichen, selbstverständlichen Weiterschreitens, des so sein müssenden und nicht anders sein könnenden Sichabwickelns an sich trage. Wo uns unwahrscheinliche Zufälle, ausgeklügelte Situationen, allzu verzwickte Intrigen, unpsychologisch sich benehmende Menschen entgegentreten, dort ist es mit dem Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht nur, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 92 ff.), in der ersten, sondern auch — und zwar um so mehr — in der gesteigerten zweiten Bedeutung vorbei. Daher hören wir aus Schillers Don Carlos, der besonders vom dritten Akte an durch ein ungeschickt künstliches Räderwerk gelenkt wird, lange nicht wie aus seinem Wallenstein den zwingenden Gang der großen geschichtlichen Mächte heraus. Aber auch in solchen Dichtungen, die den Charakter des ausgesprochen Phantasievollen, spielend Romantischen, des Abenteuerlichen, Schweifenden, Losen an sich

1) Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Hamburg 1891. Bd. 8, S. 61.

tragen, wird sich der Eindruck hoher Mächte nur schwer erzeugen lassen. So entsteht uns in Longfellows Spanischem Studenten, der reich an tragischen Verwickelungen ist, wegen des spielend abenteuerlichen Hin und Her kaum etwas von diesem Eindruck. Wird aber in derartigen Dichtungen dennoch vom Dichter darauf hingearbeitet, daß das Wirken von Schicksalsmächten daraus hervorspringe, so erhält dieses Schicksal nur zu leicht den Charakter des Eigensinnigen, Spukhaften, Karikaturartigen. So ist es in Mörikes Maler Nolten: die sinnreichen, vielsagenden, ahnungsschweren Schicksalsschlingungen darin haben doch zugleich etwas Sinnloses, Absurdes. Dies stört in merklicher Weise das Entzücken, in das diese Dichtung mit leichtem Flügelschlage unsere Phantasie versetzt. Am grellsten haftet dieser Mangel der sogenannten deutschen Schicksalstragödie an. Hier macht die ernstgemeinte, kleinlich verstandesmäßige, gespensterhafte Phantastik das Schicksal zu einer halb lächerlichen, halb grausigen Fratze.

Wohl kein Dichter vermag seinen Tragödien so sehr das Gepräge unbezwingbar starken und unausweichlich notwendigen Schicksals zu geben wie Shakespeare. Dies ist um so bewundernswerter, als bei Shakespeare an unwahrscheinlichen Zufällen und nachlässigen Motivierungen kein Mangel ist. Wenn trotzdem jenes Gepräge des Schicksalsmäßigen entsteht, so kommt dies vor allem daher, daß Shakespeare die starke Kraft, mit der er die Personen charakterisiert und die Handlung führt, restlos sozusagen ins Objektive umzusetzen versteht. Die subjektive Wucht des Gestaltens verwandelt sich bei ihm in den sachlichen Zwang des Geschehens. Was damit gesagt ist, kann einem deutlich zum Bewußtsein kommen, wenn man etwa Hebbel mit Shakespeare vergleicht. Niemand wird Hebbel Wucht des dichterischen Schaffens absprechen; jedes Wort, jede Wendung soll eine herausgehobene Bedeutung haben. Und doch fühlt man aus seinen Dramen das Herrschen der großen Schicksalsmächte auffallend wenig heraus. Bei Hebbel findet eben jene Umsetzung der Kraft des dichterischen Schaffens ins Objektive nur teilweise statt; die Kraft des Schaffens

bleibt zum Teil in betont subjektiver Form zurück. Wir fühlen die Anstrengung, Zusammenraffung des Dichters, sein sich nicht Genugthunkönnen an Kraft; aber eben darum wird das unerbittliche, Ruhe mit Gewalt verbindende Schreiten des Schicksals weniger vernehmbar. In höherem Grade findet jene Umsetzung bei Grabbe statt. In manchen seiner Stücke bringt er den Eindruck stürmisch über die Erde hinfegenden, widerstandslos mitreißenden weltgeschichtlichen Schicksals hervor. Und denselben Vorzug zeigt Kleists Hermannsschlacht. Daß übrigens auch ein dichterisches Schaffen von springender, launenhafter, willkürlich subjektiver Art unter Umständen den Eindruck des objektiv Schicksalsmäßigen hervorbringen könne, zeigt Byrons Don Juan. Durch die Schilderung von der Erstürmung der Festung Ismail z. B. geht das Rasen entfesselter schrecklicher Schicksalsgewalten. Freilich ist nur ein Dichter von der Größe und Kraft des Tones, wie sie Byron hat, imstande, trotz den unaufhörlichen subjektiven Abschweifungen und Einschaltungen dennoch seiner Darstellung objektiv schicksalsmäßigen Charakter zu geben.

Transcendentes und immanentes Schicksal.

An einer späteren Stelle der Betrachtungen werde ich auf das im zweiten, objektiven Sinne schicksalsmäßige Gepräge des Tragischen näher einzugehen haben. Insbesondere werden die beiden prinzipiell verschiedenen Auffassungen von dem Walten des Schicksals zu erörtern sein, die, im Anschluß an die geschichtliche Entwickelung der religiösen und philosophischen Weltanschauungen, im Laufe der Zeiten an der Tragödie und der tragischen Dichtung überhaupt hervorgetreten sind. Die Schicksalsmächte können nämlich im Verhältnis zum menschlichen Handeln entweder als transcendent oder als immanent aufgefaßt werden. Im ersten Falle greifen sie von außen her, aus jenseitiger Ferne in den Gang des menschlichen Geschehens ein; der natürliche, sich selbst überlassene Verlauf des menschlichen Geschehens wird durch ihr Hereinwirken abgeändert. So ist es im alten griechischen Drama, bei Homer und Virgil, im altindischen Drama und Epos, so aber auch bei Calderon, Tasso und anderen christlichen Dichtern.

Die griechische Moira wie die christliche Vorsehung sind transcendente Schicksalsmächte. Im zweiten Fall sind die überindividuellen Mächte innerlich eins mit dem Verlaufe des menschlichen Fühlens, Sinnens, Wollens und Handelns. Sie sind nichts anderes als die großen Gesetze selbst, nach denen sich der natürliche Lauf der menschlichen Dinge vollzieht. Indem der Mensch den Trieben und Entschließungen des eigenen Herzens folgt, gehorcht er ebendamit zugleich überindividuellen, den Entwickelungsgang der Menschheit bestimmenden, eine geistige Weltordnung darstellenden Gesetzen. Indem sich die Individuen nach ihren eigenen individuellen Gesetzen ausleben, verwirklichen sie zugleich Gesetze, die über die Köpfe der Individuen übergreifen und den Gang des Ganzen bestimmen. Dies ist die dem modernen Geist entsprechende Auffassung vom Schicksal.

Abwehr von Mißverständnissen.

An späterer Stelle, wie gesagt, wird auf diesen Unterschied und seine Bedeutung für die Ausgestaltung des Tragischen einzugehen sein. Hier möge nur noch eine Bemerkung ihren Platz finden. Es wäre ein arges Mißverständnis, wenn die letzten Betrachtungen dahin gedeutet würden, daß der Dichter uns, sobald er in seiner Darstellung des Tragischen das Walten der Schicksalsmächte hervortreten lasse, eine genaue, philosophische Auffassung der Schicksalsmächte und ihres Verhältnisses zu den Individuen vorführen müsse. Es wäre so thöricht als möglich, zu meinen, daß überall dort, wo uns der tragische Verlauf das Walten von Schicksalsmächten zeigt, uns auch durch die dichterische Darstellung klar werden müsse, wie es geschehe, und wie es ohne Widersprüche geschehen könne, daß sich in den individuellen Akten der Personen zugleich überindividuelle geistige Mächte verwirklichen. Der Dichter hat recht, wenn er derartige philosophische Ansprüche weit von sich weist. Wir haben uns in unserem ästhetischen Betrachten dabei zu beruhigen, daß uns das individuelle Geschehen überhaupt eine tiefere, in der Weltordnung gegründete Notwendigkeit fühlen lasse. Mehr als dieses unbestimmte Überhaupt dürfen wir vom Dichter nicht verlangen.

Über die nähere Ausgestaltung und Durchführbarkeit dieses Verhältnisses mag sich jeder Leser, je nach seinem philosophischen Können und Wissen, seine Gedanken machen. Doch gehören derlei Gedanken nicht mehr zu dem ästhetischen Eindruck.

Selbst dies wäre schon zu viel gefordert, daß der Dichter, der uns aus dem tragischen Verlauf die Notwendigkeit des Schicksals herausfühlen läßt, uns das Vorhandensein größerer Mächte als seine Überzeugung hinstellen müsse. Es genügt, daß die Dichtung zu uns spricht: der Gang der menschlichen Dinge sieht so aus, als ob sich objektive Schicksalsmächte darin auswirkten; er macht auf Phantasie und Gefühl den Eindruck, als ob darin eine höhere Notwendigkeit zum Ausdruck käme. Ob der Dichter, indem er diesen Schein, diesen Eindruck hervorbrachte, seiner Überzeugung von dem thatsächlichen Vorhandensein solcher hoher Mächte Ausdruck geben wollte, ist eine weitere Frage, — zudem eine Frage, die sich häufig nicht sicher beantworten lassen wird. Wollte man vom Dichter verlangen, daß er uns seine Überzeugung vom Schicksal genau mitteile, so würde das ästhetische Genießen beispielsweise der Shakespeareschen Dramen durch eine Menge von Bedenken, Zweifeln, Unklarheiten gestört werden. Von einer derartigen Ungewißheit aber spürt der unbefangene Leser nichts. Und dies kommt eben daher, weil wir von der Dichtung nur verlangen, daß uns die tragische Entwickelung den Eindruck schicksalsvollen Geschehens mache.

Immer aber — und dies sei zum Schluß nochmals hervorgehoben — ist zu bedenken, daß dieses Hervortretenlassen großer Schicksalsmächte kein unbedingtes Erfordernis des Tragischen ist. Der Eindruck des Tragischen wird dadurch verstärkt und vertieft; allein der Charakter des Tragischen wird auch schon dort erreicht, wo der Verlauf, ohne diesen objektiven Hintergrund der Schicksalsmächte zu besitzen, ein bedeutungsvolles Licht auf das Weltgeschehen wirft.

Siebenter Abschnitt.

Das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes.

Wo leidvolle Schicksale vorgeführt werden, dort kommen auch die Gegenmächte, die Feinde, die das Leid verursachen, mit zur Darstellung. Durch die Betrachtung der tragischen Gegenmächte, die von mir bisher absichtlich beiseite gelassen wurden, wird sich das innere Gefüge des Tragischen zu charakteristischerer und durchgearbeiteterer Form herausgestalten. Äußere Gegenmächte.

Wenn von tragischen Gegenmächten die Rede ist, so denkt jedermann zunächst an Feinde von außen her, an Menschen und menschliche Verhältnisse, wohl auch an Naturereignisse, die dem Menschen Verderben bereiten. In der That, wo uns Tragisches begegnet, fehlen solche äußere Feinde fast niemals. Teils hat die tragische Person gegen Menschen zu kämpfen, die absichtlich ihren Untergang wollen; teils fehlt die verderbenbringende Absicht. Dann sind es widrige Verhältnisse, bald durch kleine, elende Zufälle erzeugt, bald aus allgemeineren, tiefer liegenden Ursachen herausgeboren, wodurch die tragische Person in Leid und Sturz verwickelt wird. Diese widrigen Verhältnisse können auch in Gestalt von Naturzufällen auftreten: als todbringende oder doch verheerende Krankheit am eigenen Leibe, als Verlust geliebter Personen durch unabsichtlich erfolgten Tod, als Unglücksfall durch Herabstürzen, Ertrinken und dergleichen. Freilich wird solchen verderblichen Naturereignissen, wenn sie tragisch wirken

sollen, das Gepräge des Schicksalsmäßigen gegeben werden müssen; durch das, was zunächst gemeiner Zufall ist, muß ein schicksalsmäßiges Walten ahnungsvoll hindurchscheinen. Davon war schon oben (S. 92 ff.) die Rede. So wirkt der Tod Heinrichs VI. bei Grabbe, des Dichters Marlowe in Tiecks Erzählung „Dichterleben“, des Bischofs Nikolas in Ibsens Kronprätendenten, Oswalds in desselben Dichters Gespenstern, der Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm, das Ertrinken des Tauchers bei Schiller. Hier handelt es sich teils um natürlichen Tod, teils — in den letzten beiden Fällen — um gewaltsamen Tod in Form von Unglücksfällen. Und doch empfangen wir den Eindruck einer tragischen Gegenmacht; denn was, prosaisch betrachtet, äußere, blinde Verkettung von Umständen ist, macht sich innerhalb der Dichtung als sinnvolles, bedeutungsschweres Schicksal fühlbar. Nirgends vielleicht aber tritt ein elementares Ereignis mit so gewaltiger Schicksalswucht auf wie die Pest, die in dem Bruchstück „Robert Guiskard“ von Kleist das Heer des Normannenherzogs vernichtet und schließlich diesen selbst anfällt.

Unterschiede an der äußeren Gegenmacht.

Die äußeren Gegenmächte unterscheiden sich, je nachdem sie in unmittelbarerer oder entfernterer Weise die Ursache des Leides und Unterganges sind. Sieht man sich nach den äußeren Gegenmächten z. B. im Wallenstein um, so fällt der Blick zunächst auf Octavio. Doch schiebt dieser den Buttler als unmittelbarer wirkende und von größerer Nähe aus treffende Gegenmacht zwischen sich und Wallenstein ein; und nach rückwärts weist er auf den kaiserlichen Hof als entferntere und hintergrundartige Gegenmacht hin. Dazwischen schalten sich noch Questenberg und die beiden Hauptleute Deveroux und Macdonald als helfende Organe dieser Hauptgegenmächte ein. Und an jedem anderen Drama lassen sich die äußeren Gegenmächte ebenso leicht unter diesem Gesichtspunkte ordnen.

Mit derselben Leichtigkeit kann man die äußeren Gegenmächte nach der Succession ihres Auftretens und Eingreifens unterscheiden. Der Verlauf der tragischen Verwickelung bringt es mit sich, daß

neue Gegenmächte hinzukommen, während vielleicht andere, nachdem sie das feindliche Geschick ins Rollen gebracht, in den Hintergrund treten. In der Regel wird die Zahl der Gegenmächte im Lauf der tragischen Entwickelung größer. Unklugheit, Verblendung, Frevelthaten der tragischen Person lassen neue Feinde entstehen, ebenso das Bemühen der schon vorhandenen Gegenmächte, alle Mittel zum Sturze des Gegners aufzubieten. So schwillt in Shakespeares Richard II., im Wallenstein, in Grillparzers Ottokar die Zahl der Gegenmächte lawinenartig an.

Ein weiterer Unterschied ergibt sich aus dem Verhältnis, in dem das Wissen der tragischen Person zu den äußeren Gegenmächten steht. In den allermeisten Fällen weiß die tragische Person — freilich bald mehr, bald weniger — von den Gefahren, die sie umringen. Doch gibt es auch Fälle, in denen die tragische Person völlig ahnungslos vom Untergange erfaßt wird. Alle feindseligen Pläne, alle Tücken und Teufeleien sind ihr verborgen geblieben. So ist es mit Siegfrieds Tod im Nibelungenlied. Wo solch ein ahnungsloser Untergang stattfindet, gibt es natürlich keine tragischen Kämpfe vor der plötzlich hereinbrechenden Katastrophe. Wenn ich daher das Tragische, in dem nur äußere Gegenmächte vorkommen, als das Tragische des äußeren Kampfes bezeichnen werde, so ist dieser Ausdruck mit Rücksicht auf die weitaus größere Mehrzahl der Fälle gewählt. Das Tragische des ahnungslos hereinbrechenden Unterganges ist trotzdem, daß der Name nicht paßt, dennoch stillschweigend dazuzurechnen. Übrigens hat der Eindruck dieser Art des Tragischen seine besonderen Vorzüge. All die Entfaltungen und Steigerungen von Kraft freilich, die mit dem Auf- und Niederwogen von Kämpfen verbunden sind, kommen hier nicht vor. Dafür aber sind der grelle Kontrast, in dem die Unbefangenheit, Sorglosigkeit, Heiterkeit des Helden zu den im geheimen immer drohender anwachsenden feindlichen Mächten steht, und die Plötzlichkeit der Vernichtung von einer eigentümlichen und starken ästhetischen Wirkung.

Innere Gegenmächte.

Doch alle diese Unterschiede sind von geringer Bedeutung im Vergleich zu der Hauptgliederung in äußere und innere Gegenmächte. Schon ein flüchtiger Überblick über die bekanntesten Tragödien läßt erkennen, daß es auch innere Gegenmächte gibt. In der eigenen Brust des Helden selbst können Mächte auftreten, die sich gegen sein Selbst feindlich kehren und ihn innerlich zu Falle bringen. Natürlich darf nicht jede Gemütsbeschaffenheit, jede Leidenschaft schon darum, weil sie den Helden tragisch verwickelt und stürzt, als innere Gegenmacht aufgefaßt werden. Cäsar geht infolge seines überragenden, herrschgewaltigen Geistes und seines Strebens nach Alleinherrschaft zu Grunde; Egmont verfällt dem Tode infolge seiner leichtblütigen Vertrauensseligkeit. Aber es wäre verkehrt, diese Richtungen des Gemütes als tragische Gegenmächte aufzufassen. Vielmehr bilden sie in dem tragischen Kampfe das positive Glied, den Angriffspunkt für die feindlichen Mächte. Von inneren Gegenmächten wird nur dort die Rede sein können, wo die tragische Persönlichkeit gespalten ist, wo sich in ihr ein feindlicher Gegensatz aufthut. In der That ist das Innenleben der tragischen Person häufig derart auseinandergerissen, daß auf der einen Seite das bessere, edlere, sanftere, gesündere, auf Glück und Harmonie angelegte Selbst, auf der anderen der niedrige, heftige, dämonische, gefährliche Teil ihres Wesens steht. In mannigfaltiger Weise kann sich dieser Gegensatz gestalten; immer aber muß es so sein, daß es in der tragischen Person Anlagen und Entwickelungen gibt, die, wenn sie allein vorhanden wären, von sich aus dieses Individuum nicht in inneres Verderben stürzen würden', und daß sich nun mit diesen Anlagen und Entwickelungen andere verquicken, die es mit sich bringen, daß inneres Verderben hereinbricht. Und diese Zerlegung der tragischen Person in zwei feindliche Teile darf nicht etwa nur das Ergebnis einer vom Leser gemachten Reflexion, einer von ihm angestellten psychologischen Analyse sein. Die inneren Gegenmächte müssen in der dichterischen Gestaltung, für unser Fühlen und Anschauen, in dieser ihrer Feindseligkeit hervortreten.

Das heißt: der innere Gegensatz muß von der Person, in der er stattfindet, auch wirklich als Zwiespalt, als Zerklüftung gefühlt werden; die Person muß spüren, daß ihr Selbst gespalten, von sich abgefallen ist, und daß der eine Teil den anderen und das ganze Selbst in inneres Verderben zieht. Naturgemäß wird die Person diesem Hineingezogenwerden in inneres Verderben nicht passiv zuschauen, sondern es wird der positive, bessere, gesündere Teil des Selbstes Widerstand leisten. So ergeben sich innere Kämpfe und Zerrüttungen, ein Wechsel von Aufraffungen und Niederlagen, von vergeblichem Widerstand und fortschreitendem inneren Zusammenbruch. In allen solchen Fällen darf von inneren tragischen Gegenmächten die Rede sein. Denn fragt man nach der Ursache des inneren tragischen Zusammenbruches und Verderbens, so besteht die Antwort in dem Hinweis auf die gespaltene Persönlichkeit, innerhalb deren ein Teil im Kampfe mit dem anderen liegt.

Wer sich etwa von den Shakespeareschen Gestalten Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard II., von den Schillerschen Karl Moor, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, von den Goetheschen Clavigo und insbesondere Faust in ihren seelischen Zuständen vergegenwärtigt, der blickt in Gemüter hinein, die von inneren Kämpfen zerrissen sind. Aus Grillparzer drängen sich uns Medea, Jason, Sappho, aus Hebbel Golo in der Genoveva, aus Wagner Tannhäuser und Wotan, aus Byron Harold, aus Ibsen Skule in den Kronprätendenten, Rebekka West, Baumeister Solneß, aus Gerhart Hauptmann Johannes Vockerat entgegen. Auch ohne eine Analyse anzustellen, bemerkt jeder, daß es sich in diesen Beispielen um innere Gegenmächte und Kämpfe verschiedenen Grades und verschiedener Art handelt. Und es wird meine Aufgabe sein, auf die Unterschiede einzugehen, die sich in dieser Hinsicht ergeben. Zunächst indessen müssen einige Punkte erledigt werden, die sich auf die inneren tragischen Kämpfe überhaupt beziehen. Beispiele.

Es ist klar: von inneren tragischen Gegenmächten kann nur dort die Rede sein, wo innerer Zusammenbruch stattfindet, wo sich das Selbst innerlich aufreibt, sich innerlich zu Grunde richtet Weiterer Umfang des inneren Zusammenbruchs.

oder wo doch die Gefahr inneren Verderbens droht. Doch nicht an jedem inneren Zusammenbruch sind innere tragische Gegenmächte beteiligt. Die innere Vernichtung erfolgt häufig schon dadurch, daß der Mensch dem Ansturm der äußeren Geschicke nicht gewachsen ist. Julia bei Shakespeare, Gretchen bei Goethe, Hero bei Grillparzer werden innerlich vernichtet, ohne daß dabei innere Gegenmächte wirksam gewesen wären. Oder man vergegenwärtige sich die Gestalt der Sappho bei Grillparzer. Sappho wird von Eifersucht und von dem Gefühl erlittenen Undanks derart gequält, daß die Gefahr inneren Unterganges nahe liegt. Und doch: hätte der Dichter den inneren Untergang Sapphos nur durch diese beiden Gefühle herbeigeführt, dann wäre zu urteilen, daß er das Eingreifen innerer tragischer Gegenmächte ganz aus dem Spiele gelassen habe. Ein solches Eingreifen kommt erst dadurch in das Drama, daß Sappho vom Dichter in inneren Zwiespalt zwischen Kunst und Leben gebracht wird. Sappho fühlt schmerzlich, daß sie sich durch ihr Verlangen nach Liebesglück in Widerspruch mit ihrer dem Reiche der hohen Kunst angehörigen Natur gesetzt habe, und wesentlich aus dem Gefühl heraus, in ihre Natur einen unheilbaren Zwiespalt gebracht zu haben, gibt sie sich den Tod. Erst mit Rücksicht auf diese unselige Spaltung in Sapphos Gemüt darf dieses Drama als Beispiel für die Wirksamkeit innerer tragischer Gegenmächte angeführt werden. So darf ich also allgemein sagen: nur dort ist der seelische Zusammenbruch auf innere tragische Gegenmächte zurückzuführen, wo er aus der Entzweiung des Ichs, aus dem feindseligen Verhalten der beiden Hälften des Ichs gegeneinander hervorgeht.

Weiterer Umfang des Widerstreites der Gefühle.

Wie der innere Zusammenbruch, so ist auch der Widerstreit der Gefühle von weiterem Umfange als die Wirksamkeit der inneren tragischen Gegenmächte. Nicht jeder Widerstreit von Gefühlen, nicht jeder innere Kampf, in den die tragische Person geworfen wird, ist so aufzufassen, als ob dabei innere tragische Gegenmächte im Spiele wären. Freilich kann man jeden

inneren Kampf als Ergebnis aus inneren Mächten und Gegenmächten ansehen. Allein die Wucht des Tragischen erhält die innere Gegenmacht doch erst dann, wenn sie die tragische Person in ihrem Grundgefüge auseinanderreißt und hierdurch die innere Vernichtung dieser Person völlig oder nahezu herbeiführt.

Nicht leicht kommt in einem Stück so viel Widerstreit von Gefühlen vor wie in Corneilles Horatius und Cid. Was das zweite Stück anlangt, so wird Don Rodrigo, als ihm sein Vater von der Schmach erzählt, die ihm Chimenens Vater zugefügt, von der Pflicht der Ehre, die ihn zur Rache an Chimenens Vater treibt, und von dem Verlangen, die geliebte Chimene zu besitzen, als von zwei unverträglichen inneren Mächten zerrissen. Ebenso wird Chimene, nachdem Don Rodrigo ihren Vater getötet, von der erbitterten Feindschaft, zu der sich in ihrer Brust Ehre und Liebe erheben, gequält. Die Ehre gebietet ihr, den Tod Don Rodrigos, den sie doch zu lieben fortfährt, anzustreben. Und ähnlich steht es mit der Infantin: auch ihr Herz ist ein Schauplatz des Kampfes zwischen Ehre und Liebe. Und diese inneren Kämpfe bilden die Hauptsache des Dramas; unablässig legen die genannten Personen ihr Hin- und Hergezogenwerden in langen Ergüssen dar. Trotzdem darf man hier, und dasselbe gilt von Corneilles Horatius, nicht von tragischen inneren Gegenmächten reden. Denn Liebe und Ehre gehören zur ungeteilten Substanz jener Personen; es ist nur die in außergewöhnlichem Grade konfliktvolle, unselige Lage, wodurch die beiden an sich keineswegs einander widerstreitenden Affekte in derselben Person feindlich aneinandergeraten. Einheitlich geartete Naturen werden hier infolge besonders ungünstiger äußerer Gegenmächte in innere Kämpfe geworfen. Von einem durch das Grundgefüge der Persönlichkeit gehenden Riß, von einer gefahr- und widerspruchsvollen Zusammensetzung der Grundelemente der Persönlichkeit ist hier nichts zu finden. Und so darf man denn auch nicht sagen, daß sich hier die Persönlichkeit in eine tragische Macht und Gegenmacht gespalten hätte. Man darf derlei innere Kämpfe —

und sie kommen überaus häufig vor — tragisch nennen; nur sind sie es nicht in dem zugeschärften Sinne, der hier allein in Frage kommt.

Ich sagte vorhin: von innerer tragischer Gegenmacht dürfe erst dann die Rede sein, wenn durch sie die tragische Person sich in ihrem Grundgefüge auseinandergerissen zeige und die innere Vernichtung dieser Person völlig oder nahezu herbeigeführt sei. Corneilles Cid konnte uns als Beispiel für einen Widerstreit der Gefühle dienen, dem dies erste der beiden Erfordernisse mangelt. Der Widerstreit im Gemüte Emilia Galottis zeigt uns das Fehlen der zweiten Bedingung. Im Hause des Prinzen fühlt ihre reine, keusche Seele die heißen, verführerischen Regungen der Sinnlichkeit als beunruhigenden Feind in sich aufsteigen. Hier kommt ohne Zweifel eine tiefgehende Spaltung des Ichs zum Vorschein; allein sie ist doch nur erst keimartig vorhanden. Nur Anfänge von ihr nimmt Emilia in ihrer Seele wahr — Anfänge, von denen wir im Zweifel sind, ob sie ihrer Seele verderblich werden können. Der Dichter zwar will die Sache so angesehen wissen, daß der beginnende Widerstreit in ihrer Brust die höchste Gefahr für ihre Unschuld bedeute; allein glaublich zu machen hat er dies nicht vermocht. Der unbefangene Leser kann die sinnlichen Regungen, von denen Emilia spricht, in anbetracht des Charakters, wie ihn der Dichter dargestellt hat, nicht als so schwerwiegend beurteilen, daß er die Gefahr inneren Verderbens notwendig daran geknüpft sehen müßte. So werden wir also auch hier kaum von einer inneren tragischen Gegenmacht reden dürfen. Die Beispiele zeigen, daß, wo innerer Widerstreit vorliegt, immer zweierlei zu fragen sein wird. Erstlich: zeigt sich in diesem Widerstreit die darin stehende Person in ihren Grundfesten in zwei feindliche Teile zerspalten, oder ist der Widerstreit der Gefühle daraus hervorgegangen, daß verschiedene Seiten einer durchaus einheitlichen Persönlichkeit infolge der konfliktvoll zugespitzten Lage, in der sie sich befindet, zu Zwiespalt und Kampf auseinandertreten? Und zweitens: führt der Widerstreit die Person

ganz oder nahezu ins Verderben, oder ist er von ungefährlicherer Art? Nur wo beide Fragen bejaht werden, liegt die Wirksamkeit einer inneren tragischen Gegenmacht vor.

Hiermit ist schon gesagt, daß es Übergangsfälle geben wird, Fälle, von denen es zweifelhaft ist, ob in ihnen der Widerstreit in der tragischen Person bis zu der Schärfe und Tiefe fortgeschritten sei, daß von einer inneren tragischen Gegenmacht die Rede sein dürfe. Werther bei Goethe kann uns als Beispiel dienen. Er reibt sich in qualvollen Kämpfen auf; er fühlt sein Herz zerstört, sein Gehirn zerrüttet. Das rasende Verlangen, Lotte zu besitzen, liegt im Streite nicht nur mit seiner Einsicht, daß dies unmöglich sei, sondern auch mit seinen Gefühlen von Pflicht und Freundschaft. Man fühlt aus seinen Briefen den unablässigen Wechsel von Emporstreben und Zurückgeworfenwerden, von Fülle und Leere, von Leben und Tod heraus. Dazu kommen die Vorwürfe, die er gegen sich selbst wegen der Störung, welche er in das Verhältnis zwischen Albert und Lotte gebracht, und wegen seiner wilden Wünsche erhebt. Sein Inneres wird durch diese Kämpfe so untergraben, daß der Gedanke, freiwillig aus dieser Welt zu gehen, in ihm aufsteigt. Und nun knüpfen sich an diesen Gedanken weitere schwere Kämpfe: das Verlangen, die Welt zu verlassen, steht im Streite mit seiner Daseinsfreude; und nur langsam ringt sich aus dem Zaudern und Zweifeln, aus dem Wechsel von Bejahung und Verneinung des Lebens der feste und klare Entschluß, zu sterben, heraus. Dieser Sachlage gegenüber läßt sich in doppelter Weise urteilen. Man kann sagen: zum mindesten kommen in den Vorwürfen, durch die sich Werther quält, und in dem Widerstreit seiner Lebenslust mit dem Gedanken des Selbstmordes tragische innere Gegenmächte zum Vorschein. Denn hier liegen tiefgehende Spaltungen des Inneren vor; ein Teil des Selbstes wende sich feindlich gegen den anderen. Doch läßt sich auch die folgende Auffassung vertreten: Werther sei in dem ungeteilten Kern seines Wesens von der Leidenschaft unseliger Liebe ergriffen, und

Übergangsfälle.

alle Zwiespälte und inneren Kämpfe, die ihn zerrütten, seien nur Auswirkungen, nur Teilerscheinungen jener einheitlichen Richtung, die sein Innenleben genommen hat. Demnach liege hier keine innere tragische Gegenmacht vor. Es kommt eben darauf an, ob das von Liebesleidenschaft ergriffene und hierdurch in einheitliche Grundrichtung gebrachte Gemüt Werthers — wie die zweite Auffassung thut — als Voraussetzung und Grundlage anzusehen sei, rücksichtlich deren die tragische Gegenmacht bestimmt werden müsse, oder ob von jener durch die Liebesleidenschaft gegebenen Grundrichtung abgesehen werden dürfe. Ist das erste der Fall, dann liegen alle inneren Zwiespälte und Kämpfe innerhalb jener einheitlichen Grundrichtung, und man stößt dann auf keine inneren tragischen Gegenmächte. Und mir scheint, daß diese Auffassung das größere Recht auf ihrer Seite hat. Denn die Liebe ist nun einmal die Leidenschaft, von der Werthers Wesen vornehmlich erfüllt und bestimmt ist, und nach der sich daher wohl auch die Entscheidung jener Frage zu richten hat.

Zweiteilung des Tragischen.

Mit den gegenwärtigen Betrachtungen ist eine Zweiteilung des Tragischen gegeben. Um kurze Bezeichnungen zu haben, kann man das Tragische des äußeren und das des inneren Kampfes einander gegenüberstellen. Dabei ist natürlich der Ausdruck „innerer Kampf“ nicht in dem Sinne jedes beliebigen Widerstreits, sondern in der zugeschärften Bedeutung zu nehmen, die soeben auseinandergesetzt wurde. Auch ist zu bemerken, daß der ausschließende Sinn, der dem Tragischen des äußeren Kampfes zukommt, dem Tragischen des inneren Kampfes nicht anhaftet. Im Tragischen des äußeren Kampfes ist nur äußerer Kampf vorhanden, während das Tragische des inneren Kampfes in den meisten Fällen zugleich äußere Kämpfe aufweist. Denn es ist natürlich, daß die inneren Zerspaltungen und Zerrüttungen sich besonders heftig erst dann entwickeln, wenn feindliche äußere Verhältnisse — Armut, unglückliche Liebe, Mangel an Anerkennung, unpassende Lebenslage und dergleichen — die in der

Individualität liegenden gefährlichen Keime zu üppiger Entfaltung bringen. Und es ist weiter natürlich, daß die Unklugheiten, Überspanntheiten, die Fehlgriffe und Frevelthaten, deren sich das gereizte, gequälte, in sich uneinige Individuum schuldig macht, ihm neue Gegner erwecken und die schon vorhandenen feindseligen Verhältnisse verschärfen. So werden die inneren Gegenmächte in der Brust Karl Moors durch den schurkischen Brief seines Bruders entfacht, und Hamlets gefährliche Anlage wird durch das schamlose Ehebündnis seiner Mutter und durch die Kunde von der Ermordung seines Vaters zu böser Entwickelung gebracht. Und nachdem einmal Karl Moor und Hamlet auf diese Weise in scharfe innere Zwiespälte und Kämpfe geraten sind, werden sie hierdurch zu Handlungen geführt, die ihnen neue Feinde entstehen lassen.

Das Fehlen äußerer Gegenmächte.

Indessen kann es doch auch Fälle geben, in denen das Tragische des inneren Kampfes sich ohne das Eingreifen äußerer Gegenmächte entwickelt. Manche Naturen sind so unselig angelegt, daß sie, auch wenn die äußeren Verhältnisse durchaus günstig liegen, auch wenn das Schicksal es gut mit ihnen meint, dennoch sich in innerer Zerrüttung abarbeiten. Naturen von der Art Rousseaus, Byrons, Hölderlins, Heinrich Kleists, Grillparzers können ihre gefährliche Anlage in so stark zur Entwickelung drängender Weise in sich tragen, daß sie rein von innen her, auch bei Erfüllung aller ihrer sich auf die äußere Lebenslage beziehenden Wünsche, das Leben als furchtbare Last fühlen und sich in ihren Seelenleiden aufreiben. Schopenhauer ist zwar keine tragische Gestalt in vollem Sinne; von innerer Aufreibung kann bei ihm keine Rede sein. Doch aber hat er ohne Zweifel manche Stunden grauenvoller Verdüsterung, gefahrvollen inneren Kampfes erlebt, Stunden, die seinem Leben etwas von der Weihe des Tragischen geben. Und doch findet man in seinem Lebensgange nur wenig von feindlichen äußeren Mächten, von denen es klar wäre, daß sie an seiner schweren, feindseligen Lebensstimmung in entscheidender Weise Schuld trügen. In noch

höherem Grade gilt dies von Nietzsche. Sein Innenleben entwickelte sich zu einer Tiefe der Zerrissenheit, zu einer Härte der widereinander empörten Gegensätze, zu einer Grausamkeit des Sichselbstwehethuns, daß man sich nur schwer eine Vorstellung davon bilden kann. Und doch kann man kaum sagen, daß feindliche äußere Mächte ihn in diese Entwickelung hineingetrieben hätten.

Die tragischen Gegenmächte in der Lyrik.

Übrigens auch wo an einem Tragischen des inneren Kampfes äußere Gegenmächte mitwirkten, kann doch der Dichter, indem er es darstellt, unter gewissen Umständen die äußeren Gegenmächte weglassen. Besonders ist es die Lyrik, die der Darstellung in dieser Beziehung keine Vollständigkeit auferlegt. Überhaupt braucht der lyrische Dichter, wenn er sein tragisches Leid ausströmen läßt, weder die äußeren noch die inneren Gegenmächte in mehr als nur unbestimmter, allgemeiner Weise zu bezeichnen; ja er kann sich hinsichtlich der Herkunft seiner Leiden jeder Erwähnung enthalten. So weist Hölderlin in der Ode „Die Heimat“ nur ganz unbestimmt auf die Liebe als leidbringende Macht hin; aus welchen äußeren oder inneren feindlichen Mächten aber das heilige Leid, das sich mit seiner Liebe verknüpft, entsprungen sei, darüber sagt er nichts. So ist es auch in seinem Gedichte „Griechenland“: wir blicken in ein schmerzlich gespaltenes Gemüt hinein, allein wir erfahren nicht, in welchem Verhältnis äußere und innere Gegenmächte an dem Herbeiführen dieses Zustandes beteiligt waren. Dasselbe gilt von „Hyperions Schicksalslied“. Oder man denke an die drei kleinen Gedichte, die Heine unter dem Titel „Tragödie“ zusammenfaßt: sie erwecken die Ahnung tragischen Leides, ohne uns irgend eine Andeutung über äußere oder innere Gegenmächte zu geben. Eine ähnliche unbestimmte Ahnung tragischen Geschickes weht uns aus manchen Gedichten Lenaus an: aus dem Gedicht „Der schwere Abend“, aus dem, welches mit der Zeile „Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben!“ beginnt. Mit dieser Unbestimmtheit soll kein tadelnswerter Mangel der Lyrik bezeichnet sein. Die Lyrik ist in betontem Sinne eine Kunst des Gefühls, eine Kunst, die durch das Eigenartige des

Gefühlslebens bestimmt ist. Es ist der Lyrik daher nicht angemessen, den ursachlichen Zusammenhängen der Gefühle genau nachzugehen. Immerhin braucht die Unbestimmtheit nicht überall so groß zu sein wie in den vorhin angeführten Beispielen. In seinen beiden Gedichten „Der Bann“ und „Incubus“ beispielsweise führt Grillparzer die Tragik seines Lebens auf bestimmte innere Gegenmächte zurück: dort auf den „wilden Dämon Phantasie“, hier auf den „finsteren Geist,“ den er „Unfried“ nennt. Und in seinem Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen“ treten uns neben den Feinden der eigenen Brust auch äußere Gegenmächte — die allzu harte Selbständigkeit seiner Geliebten und der rohe Stumpfsinn der Welt — in verhältnismäßig bestimmter Weise entgegen. Von erschütternd greller Tragik sind manche von Heines Lazarus-Gedichten. Zuweilen deutet er seinen leiblichen Jammer und andere feindselige Verhältnisse als äußere Ursachen seiner höhnenden Verzweiflung an; in anderen Gedichten dagegen macht er von dem Rechte des Lyrikers Gebrauch, das Unglücksgefühl ohne alle Andeutung von Ursachen hinauszuklagen. Jedenfalls ist die Bestimmtheit, zu der es die Lyrik im Bezeichnen der Ursachen des tragischen Leides bringt, noch unbestimmt genug im Vergleich zu der Genauigkeit, die wir in dieser Beziehung von Drama und Epos, als den beiden auf Kausalität angelegten Zweigen der Dichtkunst, fordern. Es bestätigt sich hier eben das, was schon oben (S. 19 f.) ausgesprochen wurde: daß die Lyrik gemäß ihrem Wesen das Tragische nicht zu voller Entwickelung bringen könne. — Von der Darstellbarkeit der inneren und äußeren tragischen Gegenmächte in der Musik und den bildenden Künsten will ich nicht im besonderen sprechen. Nach dem über die Lyrik Gesagten wird sich der Leser hierüber ohne Schwierigkeit selbst Rechenschaft geben können.

Die tragische Gegenmacht in der bisherigen Ästhetik.

In den Theorien des Tragischen ist sehr viel — und mit Recht — von Kampf, Konflikt, Kollision und dergleichen die Rede; doch leiden diese Darstellungen meistens an dem Mangel allzu großer Allgemeinheit. Es werden die Mächte, gegen die sich der Kampf

der tragischen Person richtet, in der Regel viel zu wenig eingehend behandelt; besonders pflegen die Unterschiede, die sich an diesen Mächten als entscheidend für die Ausgestaltung des Tragischen und für die Eigentümlichkeit des tragischen Eindrucks hervorthun, vernachlässigt zu werden. Vischer unterscheidet zwar den Fall, wo „der Konflikt sich klar an zwei Kämpfer verteilt“, von dem anderen, wo „bloß einer den Kampf im Busen trägt“.[1]) Allein er hat dabei immer nur den Gegensatz relativ berechtigter sittlicher Mächte vor Augen und zieht das, worauf es im tragischen Kampfe zunächst ankommt: das Bedrängt- und Gestürztwerden durch feindliche Mächte und die nähere Beschaffenheit dieser unheilbringenden Mächte nicht in den Kreis seiner Betrachtung herein. So findet er an dem Fall, wo sich der Kampf innerlich vollzieht, nur dies beachtenswert, daß der Gegensatz der sittlichen Mächte hier in Ein Subjekt fällt; die Zerrissenheit der tragischen Person dagegen, die Steigerung ihres Elends durch den in ihrem Inneren sich wider sie erhebenden Todfeind bleibt außerhalb seiner Gedankenreihen.

Bedeutung der inneren Gegenmacht für das Tragische.

Und doch gibt gerade dieser Umstand dem Tragischen des inneren Kampfes seine hohe Bedeutung. Wo sich gegen die tragische Person nicht nur widrige Verhältnisse und verderbensinnende Menschen kehren, sondern auch ein Teil ihres eigenen Selbstes empört, dort ist das Tragische offenbar in der schneidendsten Form vorhanden. Gehört Gegensatz und Kampf zum Tragischen, so ist diese Seite seiner Natur im Tragischen des inneren Kampfes ganz besonders entwickelt. Selbst ein Teil des eigenen Ichs hat sich hier auf die Seite der verderbenbringenden Feinde geschlagen. Der Kampf zwischen Macht und Gegenmacht hat sich hier zugleich in die eigene Brust des Helden geworfen. In dieser Herausarbeitung schärferer Zerrissenheit und innerlicherer Aufgewühltheit des tragischen Bodens, in dieser Vertiefung und Verfeinerung des tragischen Unglücks besitzt das Tragische des inneren Kampfes

1) Vischer, Ästhetik, § 135.

einen wichtigen Vorzug vor dem der anderen Art. Hiermit hängt auch zusammen, daß das Tragische des inneren Kampfes grundsätzlich psychologisch interessanter ist. Denn die widerspruchsvolle Verwickeltheit, die qualvolle Tiefe der menschlichen Natur, die Kraft des Ichs, sich in Gegensätze auseinanderzureißen und doch dabei dasselbe Ich zu bleiben, kann im Tragischen des inneren Kampfes weit mehr herausgestaltet werden. Doch wird das Tragische des äußeren Kampfes dadurch nicht etwa zu einer minderwertigen Art herabgesetzt. Gerade die Stärke, Ungebrochenheit, Ganzheit der Individualität, gibt dem tragischen Kampf eine Größe und Wucht, wie sie dem Tragischen jener zerrisseneren Art nicht beiwohnt. Der Held bleibt, wie wild auch die Kämpfe gegen ihn entfesselt sein mögen, als starkes, sich selbst einheitlich bejahendes, sich selbst treu bleibendes Individuum bestehen. Diese Größe des Menschlichen vermag das Tragische des inneren Kampfes naturgemäß nicht zur Darstellung zu bringen. Das Tragische des inneren Kampfes ist, wie schon ein flüchtiger Überblick über die Geschichte der Tragödie lehrt, in der griechischen Tragödie nur in sehr geringem Maße zu finden. Erst die neuere Tragödie vertieft sich derart in die Innerlichkeit des Menschen, daß der tragische Zwiespalt mit Vorliebe in die Brust des Helden verlegt wird.

Wohl nirgends findet sich das Tragische so einseitig auf das Tragische des inneren Kampfes eingeschränkt wie bei Bahnsen. Seine ganze Philosophie ist eine hohnlachende Verherrlichung des absoluten Selbstwiderspruchs. Die Welt ist ein in seinem Kerne ewig selbstentzweiter Wille ohne Versöhnung und Ausgleichung. Alle Versöhnung ist Schein und Trug. So ist es denn kein Wunder, daß ihm das Tragische eine hochwillkommene Erscheinung ist. In dem Tragischen kommt, so glaubt er, die grundwesentliche Selbstentzweiung des Weltwillens zu offenbarer Erscheinung. Der tragische Mensch ist ihm der in seinem Wollen, in seiner ethischen Substanz versöhnungslos zerrissene Mensch. Das entscheidende Kriterium des Tragischen ist „die absolute Unverträglichkeit des Gewollten mit sich selber.“ Zwei sich widersprechende Motive Bahnsen.

zerren an dem tragischen Menschen zugleich und in gleicher Kraft als absolut verbindliche Forderungen. Er wird zwischen unvereinbaren Pflichten hin- und hergeworfen. „Treue steht wider Treue“, und nicht einmal im Quietismus findet das Gewissen Rettung. Er handle, wie er wolle; im Unrecht ist er immer. Bahnsen kann die Zerspaltenheit des tragischen Individuums mit nicht genug starken Worten zum Ausdruck bringen. Mitten durch die Welt zieht ein Riß; von der Wurzel an ist die Welt tragisch geartet. Diese tragische Anlage der Welt, diese abgrundtiefe Weltnegativität kommt in dem tragisch selbstentzweiten Menschen am sichtbarsten und grellsten zum Ausdruck. Bahnsen hat ein erbarmungslos scharfes Auge für die tragischen Zerwühlungen dieser Art. Man sieht hieraus: er schränkt das Tragische nicht nur auf das Tragische des inneren Kampfes ein, sondern er geht in der Verkürzung des Umfanges des Tragischen weiter: es fällt ihm mit einer bestimmten Art des Tragischen des inneren Kampfes zusammen. Ich könnte diese Art als das Tragische der moralischen Antinomie bezeichnen. Es wird später (im dreizehnten Abschnitt) hiervon als von einer wichtigen Form des Tragischen die Rede sein. Ohne Zweifel hat Bahnsen diese Form des Tragischen — freilich in dem Glauben, in ihr bestehe das Tragische überhaupt — mit Wucht und Tiefblick zur Darstellung gebracht.[1])

Solger. Auch an Solger kann hier erinnert werden. Für ihn besteht das Tragische darin, daß die menschliche Natur durch innere Widersprüche unfähig sei, die Idee darzustellen; daß der Mensch als erscheinendes Wesen zu unvereinbaren Widersprüchen verdammt sei.[2]) Doch wendet Solger seine Theorie bei weitem nicht so stark ins Pessimistische. Das Untergehen der Idee ist zugleich ihr Triumph. Nicht harte Trostlosigkeit, wie bei Bahnsen, sondern die sanftere Trauer der Melancholie liegt über den Ausführungen Solgers.

---

1) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877. S. 26, 45, 50 f., 62, 86.

2) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96 f., 316.

1. Das Tragische des äußeren Kampfes.

Überblicken wir die *besonderen Gestaltungen des Tragischen des äußeren Kampfes*, so kommt ihnen nach allem Gesagten das Gemeinsame zu, daß es sich in ihnen um *ungespaltene, mit sich einige* Individuen handelt. Innere Kämpfe können zwar auch hier stattfinden; aber sie dürfen nicht von der Schärfe sein, daß das Individuum in zwei einander bekämpfende Teile zerrissen und hierdurch in den Untergang gestürzt oder diesem doch entgegengeführt würde. Aus den mannigfaltigen Gestaltungen heben sich zwei als besonders charakteristisch hervor: *erstlich* die Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und *zweitens* die ungeteilt der Selbstsucht, dem Bösen hingegebenen Charaktere.

a) Das ungeteilte sittliche Gemüt.

Es gibt hohe, edle Naturen, die trotz Bedrängnis und Verfolgung, trotz Hohn und Schmach sich die klare Reinheit ihrer Seele bewahren, und die auch dann, wenn sie ein feindliches Schicksal in den Untergang reißt, sich selbst treu bleiben und den wertvollen Gehalt, dem ihr Leben gegolten hat, auch noch angesichts des Todes festhalten. Mag auch Trauer und Gram ihre Seele überschatten, mögen sie auch innerlich zusammenbrechen, so bleiben sie doch in ihrem Fühlen und Glauben unentwurzelt stehen. Und sollten sie selbst Stunden haben, wo sie an dem Weltlauf und dem Guten und an sich selber irre werden, so geht doch ihr Glaube an das Echte und seinen Wert siegreich hervor und bewahrt sie vor Selbstverlust. Unter den tragischen Gestalten, die ungeteilt in der Gediegenheit des Guten leben, strahlt keine so wie Antigone hervor. Wo sie, dem harten Gebote Kreons zuwiderhandelnd, den Bruder zu bestatten eilt, wo sie vor Kreon ihre That bekennt, wo sie vom Leben Abschied nimmt und ihrem Grabgemache zuschreitet, überall bleibt der Mittelpunkt ihres Wesens unverrückt. Damit ersichtlich werde, welch vielgestaltige Menge von Charakteren hierher gehört, greife ich noch einige Beispiele heraus. Iphigenie in Aulis bei Euripides und Racine, Hippolytos bei denselben beiden Dichtern, der erhaben sittliche Tscharudatta in Vasantasena; der Kaufmann von Venedig, Graf

Gloster, Edgar, Kent im Lear, der Herzog Gloster in dem zweiten Teil von Heinrich VI., bei Schiller Tell und Max Piccolomini, der bei allem Widerstreit zwischen Pflicht, Liebe, Freundschaft auch nicht vorübergehend von dem Wege der Pflicht abweicht; Valentin in Goethes Faust, Genoveva bei Hebbel, Brand bei Ibsen, Anzengrubers Pfarrer von Kirchfeld, Thusnelda in Halms Fechter von Ravenna, Arria in Wilbrandts Tragödie, Risler in dem Romane Alphonse Daudets — sie alle sind Beispiele für das Tragische des ungeteilten sittlichen Gemüts.

Verwandte Gestalten.

Nächstverwandt sind solche tragische Gestalten, die, ungeteilt und schuldlos wie jene, doch kein so klares sittliches Bewußtsein haben, daß man von ihnen sagen könnte, daß sie im Guten leben. Es sind Naturen, deren Fühlen und Wollen überwiegend durch Triebe und Neigungen, Begierden und Affekte bestimmt ist, für die sonach sittliche Vorsätze und Grundsätze, ein Entsagen und Unterdrücken aus moralischen Gründen kaum noch vorhanden sind; Naturen also, deren Innenleben überwiegend etwas unmittelbar Gefühlsmäßiges, etwas unbefangen Naturartiges hat; Naturen, die unterhalb von Gut und Böse — diese Worte in strengem Sinne genommen — stehen. Ich denke dabei an tragische Personen wie Ophelia, Julia, Romeo bei Shakespeare, an die beiden Liebenden in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Egmont und Klärchen bei Goethe, an Erny in Grillparzers Treuem Diener und dergleichen. Hier überall vollzieht sich das tragische Schicksal an Menschen, die sich naturartig ausleben und dabei weder in Spaltung noch Schuld verfallen. Nach meiner Überzeugung nämlich sind auch Romeo und Julia bei Shakespeare wie bei Keller, auch Goethes Egmont und Klärchen, wenn man auf den Sinn der Dichter eingeht, als frei von Schuld zu erachten. Der folgende Abschnitt hat hierüber zu handeln.

b) Das ungeteilte schuldvolle Gemüt.

Das volle Gegenteil zu dem Tragischen des ungeteilten sittlichen Gemütes bildet das *Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes*. Hier handelt es sich vorzugsweise um jene harten, ehernen Naturen, die darin aufgehen, ihre gewalt-

thätigen, verletzenden Leidenschaften auszuleben, die kein Gesetz kennen als ihr starkes, eigensüchtiges, um fremdes Wohl unbekümmertes, auf Herrschen und Unterdrücken angelegtes Ich. Mögen sie noch so viel Wehe zufügen, in Schuld und Missethat verstrickt werden: sie bleiben ihren selbstsüchtigen Leidenschaften getreu; ohne Anwandlung von Schwäche, ohne Beunruhigung durch Gewissensbisse vollziehen sie, wozu ihr entfesseltes finsteres Ich sie treibt. Freveln gilt ihnen als Ausdruck ihrer ungewöhnlichen, kühnen, elementaren Natur. So ist denn auch ihr Sündigen stets im großen Stil gehalten. Auch angesichts des Unterganges sind sie so furchtlos, ihr schuldvolles Ich rücksichtslos zu bejahen. Trotzig, gehoben durch das Gefühl ihrer gewaltigen Individualität, gehen sie in den Tod. Das Verhalten angesichts des Todes ist die eigentliche Probe dafür, ob ein Charakter hierher gehöre. Entwickelt sich die Tragik nicht bis zur Schärfe des Unterganges, biegt sie vorher um, so bleibt der Zweifel, ob das Bevorstehen des Todes die tragische Person nicht am Ende doch in Schwäche, Reue, Gewissensangst, moralische Reinigung oder Verzweiflung geführt haben würde. Es gibt wohl kein Drama, das eine so reiche Fundgrube für tragische Charaktere dieser Art wäre, wie Shakespeares Heinrich VI. in seinem zweiten und dritten Teile. Die Königin Margaretha, die Herzöge York und Suffolk, der Kardinal von Winchester, Graf Warwick, Lord Clifford — sie alle sind Prachtexemplare von elementaren, im Freveln eine große, kühne Natur ungebrochen auswirkenden Individualitäten, Verkörperungen des Nietzscheschen Ideals vom gesunden, wohlgeratenen, raubtierartigen Menschen. Belehrend ist es, wie Herzog York und Königin Margaretha — letztere besonders in Richard III. — sich in ihrem höchsten Leid verhalten. Sie schleudern die grimmigsten Flüche gegen die Missethaten, durch die ihre Feinde ihnen Wehe zugefügt; dagegen kommt es ihnen nicht in den Sinn, ihrer eigenen Missethaten zu gedenken und reuevoll sich selber zu fluchen. Sich selbst mit moralischem Maßstab zu betrachten, liegt ihnen gänzlich fern. Auch Richard Gloster gehört hierher, soweit

er in Heinrich VI. vorkommt. Als Richard III. dagegen gehört er teilweise zum Tragischen des inneren Kampfes; denn vor seinem Ende erwacht das Gewissen und rüttelt mit zerstörender Wut an den Grundfesten seiner teuflischen Natur. Hervorragende Beispiele bietet Shakespeare auch in den beiden entarteten Töchtern Lears, in dem Herzog Cornwall und in Edmund, dem Bastardsohne Glosters, dar. Auch an das Nibelungenlied kann hier erinnert werden. Besonders Hagen und Kriemhild zeichnen sich durch ihren alle Schuld und Greuel ruhig und kalt auf sich nehmenden, ungebrochenen Willen aus. Allerdings ist hier bei aller Schuldbeladenheit eine sittliche Berechtigung vorhanden, wie sie bei jenen Shakespeareschen Gestalten nicht zu finden ist. Sodann aber muß der antiken Tragödie mit Nachdruck gedacht werden. Man stelle sich Eteokles in des Äschylos Sieben gegen Theben vor: er stürmt in den Bruderkampf, gejagt von dem brennenden Vaterfluch, doch ohne jene „brütende, die Thatkraft schwächende, mutgebrochene Seelenstimmung", die man Schuldbewußtsein nennt.[1]) Und Ähnliches gilt von seiner Klytemnästra.

Doch auch noch andere Charaktere gehören zu dem Tragischen des ungeteilten schuldvollen Gemütes. Bisher hatte ich solche Fälle vor Augen, in denen das schuldvolle Verhalten mit elementarer Wucht aus einer groß und kühn angelegten Natur hervorbricht. Doch kann es auch so sein, daß das schuldvolle Verhalten lediglich aus Schwäche, aus Widerstandsunfähigkeit hervorgeht und sich dennoch ein ungeteiltes Stehen in der Sünde entwickelt. Das Herz wird durch den Reiz der Sünde so vergiftet, daß die Regungen des Gewissens verstummen. Don Jose in Mérimées Carmen kann uns dafür als Beispiel dienen. Er ist ein guter, braver Bursch, unverdorben, aber schwach, gegen Verführungen widerstandslos. Da bricht in sein Herz eine über-

1) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 222 f. Der Verfasser ist ein Meister in dem Schildern und Erzeugen jener feierlich düsteren, glühend männlichen, übermenschlich leidenschaftlichen Stimmungen, die den Untergrund der Schöpfungen des Äschylos bilden.

mächtige, wilde Leidenschaft ein, die Liebe, gewürzt vom Reiz der Sünde, vom Taumel zügelloser Sinnlichkeit. So wird er zum Überschreiten aller Ordnungen und Schranken gebracht, er gerät auf die Bahn gewissensstumpfen Verbrechertums. Und als sich sein Schicksal vollendet, geht er gleichgiltig, kühl, als gälte es eine Bagatelle, dem Tode entgegen. Wieder anders ist es bei Carmen selbst. Elementare Natur ist ihr mit jenen Shakespeareschen Verbrechern gemeinsam. Allein bei ihr ist der unwiderstehliche Drang nicht auf Herrschaft oder Rache gerichtet, sondern auf das völlig ungebundene, vom Reiz der Freiheit gesteigerte Genießen der Liebe. Sie ist eine unbefangene Teufelin; von moralischen Regungen ist sie gänzlich unberührt. Auch sie geht in den Tod, als handle es sich um eine Kleinigkeit. Nebenbei bemerkt: das Große an ihr ist ihr unbedingter Freiheitsdrang; Liebe und Freiheit ist ihr die höchste Lebensintensität; diese will sie auskosten. Etwas ähnliches ist von Don Juan bei Grabbe und Mozart zu sagen.

Durch das Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind wir mit der Tragik, die dem Verbrechen anhaftet, in nahe Berührung gekommen. Über das Tragische des Verbrechens wird später — im neunten Abschnitt — im Zusammenhange zu sprechen sein. Dort werden auch Eigentümlichkeiten dieser Art des Tragischen zur Sprache kommen, die dem Gedankengange gemäß bei den hier angeführten Beispielen noch unberücksichtigt bleiben mußten. Denn hier hat uns an den tragischen Verbrechern nur die eine Frage interessiert, ob sie ungeteilt der Schuld hingegebene Naturen sind.

Mittlere Fälle.

Das Tragische des ungeteilten sittlichen und das des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind zwei äußerste Endglieder, zwischen denen zahlreiche Fälle weniger ausgesprochenen Gepräges liegen. Bei einer Menge tragischer Charaktere liegt die Sache so, daß, obwohl ihnen das Merkmal der Ungespaltenheit gerade so wie jenen zukommt, doch weder von schuldloser Reinheit des Gemütes, noch auch von einer Herrschaft des Gemeinen und Bösen in der

Seele gesprochen werden darf. Hohes und Niedriges ist in verschiedenen Verhältnissen gemischt, ohne daß doch die Individualität auseinandergerissen wäre. Achilles, Agamemnon, die Homerischen Helden überhaupt stellen eine solche Mischung dar, und doch sind sie ungeteilte Menschen; innerlich kampflos nehmen sie ihr Leid auf sich. Besonders interessant sind solche Fälle, in denen die tragische Person vom Standpunkte des Dichters und Lesers aus sich in Schuld verstrickt, selbst aber von dieser ihrer Schuld kein Bewußtsein hat, sondern ihr schuldvolles Thun als selbstverständlichen und berechtigten Ausfluß ihrer Individualität betrachtet. Solche unschuldig schuldige Gestalten findet man häufig in den tragischen Dichtungen. Hero bei Grillparzer sündigt, indem sie sich Leandern hingibt, wider die Pflicht der Keuschheit, die ihr als Priesterin auferlegt ist; allein diese ihre Liebe quillt mit so einfach gebietender, zweifelsfreier Entschiedenheit aus ihrer Natur, daß ihr diese Pflichtverletzung nicht als Schuld auf die Seele fällt. Ähnlich ist es bei Rahel, der Jüdin von Toledo. Daß sie den verheirateten König in ihr Liebesnetz zieht, ist ohne Frage unrecht. Allein ihr Wesen geht so restlos in übermütigem, thörichtem, reizendem Spiel, in schmeichelnder, begehrender, kecker Sinnlichkeit auf, daß sie ihr Verhalten nicht als Unrecht fühlt. Oder um einen ganz anderen Dichter heranzuziehen: Hernani bei Victor Hugo erweist sich seinem Gastfreunde gegenüber als undankbar und verräterisch, indem er ihm in dessen Hause seine Braut abspenstig macht. Doch gilt ihm dies nicht als Frevel; denn er kennt nur seine Liebe zu Donna Sol, er ist derart mit dieser seiner Liebe identisch, daß ihm alles, was er um seiner Liebe willen unternimmt, als in der Ordnung erscheint. Etwas ähnliches gilt von Donna Sol und ihrem Oheim. Oder man denke an Scotts Waverley: der edle, durch seine aufopfernde Liebe und Treue sogar rührende Häuptling Fergus Mac Ivor gehört hierher. Er schließt sich dem Aufstande gegen den König an; allein seine feurige, kühne, ehrgeizige, von königlichem Selbstbewußtsein erfüllte Natur läßt es nicht zu, daß er hierin eine

Verirrung sähe. So geht er denn auch reuelos, an seiner Individualität wie selbstverständlich festhaltend, in den Tod. Schließlich mag uns Turgenjew ein Beispiel bieten. Charloff, der Held in seiner Novelle „Ein König Lear der Steppe", kann uns zeigen, daß das in Frage stehende Zwischengebiet auch Fälle enthält, in denen Schuldgefühl vorhanden ist. Nur ist eben das Schuldgefühl nicht so scharf, daß dadurch eine Zerspaltung des Ichs entstünde. Charloff, eine teils kindlich-, teils tierisch-menschliche Natur, fällt, als er schwärzesten Undank erlebt, in Zerrüttung, Stumpfsinn und Raserei. Hierbei ist er nicht ohne ein Gefühl der Schuld; besonders weiß er, daß ihn, als er sein Hab und Gut seinen Töchtern abtrat, Hochmut geleitet hatte. Doch aber erreicht dieses Schuldgefühl auch nicht entfernt die Stärke, daß von einem Tragischen des inneren Kampfes die Rede sein könnte.

2. Das Tragische des inneren Kampfes.

Auch wenn wir das Tragische des inneren Kampfes in seinen Gestaltungen überblicken, so ist für die Einteilung die Frage, ob Schuld vorliege oder nicht, von entscheidender Bedeutung. In vielen Fällen ist augenscheinlich der innere Zwiespalt derart, daß dem reineren Teile des Selbstes wilde Begierden, böse Leidenschaften entgegentreten und es zu schuldvollem Sturze bringen. Der innere Kampf ist ein Kampf zwischen den guten und bösen, den lichten und finsteren Mächten in der Seele, der mit der Niederlage jener endet oder doch an eine solche Niederlage nahe heranführt. Die Zerrüttung, in welche die tragische Person fällt, ist hier sonach sittlicher Art: sittliche Verwilderung, Verkehrung, Verhärtung. Hierbei kann der edle Teil des Selbstes bis zum Schluß fühlbaren Widerstand entgegensetzen oder doch dem Individuum Unruhe und Angst bereiten und hierdurch darthun, daß er noch nicht völlig unterdrückt ist. Oder es kann der innere Kampf nach kürzerem oder längerem Verlaufe mit der völligen Unterdrückung des besseren Selbstes enden. Dann ist aus dem innerlich kämpfenden Menschen ein verhärteter Frevler geworden.

a) Das Tragische des schuldvollen Zwiespaltes.

Sehr oft findet sich das Tragische des schuldvollen inneren Kampfes bei Schiller. Karl Moor, Fiesco, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans sind sprechende Beispiele. Besonders in ihren Monologen läßt uns Schiller in das schuldvoll zerrissene Gemüt seiner Helden blicken. Man denke an Fiescos Monologe zum Schluß des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes, an die beiden Monologe Wallensteins „Wärs möglich?“ und „Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang!“, an den Monolog der Jungfrau „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen“. Shakespeare hat zwei hervorragende Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert: Antonius in dem Drama „Antonius und Cleopatra“ und Macbeth. Dieses zweite Beispiel zeigt, wie der Kampf zwischen dem Gewissen und dem Dämon des eigenen Inneren in völlige Verstocktheit des Herzens auslaufen kann. Etwas ähnliches gilt vom Herzog Theodor von Gothland bei Grabbe und von Golo bei Hebbel: ursprünglich hoch- und reinfühlende Menschen werden dort durch die Niedertracht eines feindselig gesinnten Schurken, hier durch die Macht der Sinnlichkeit in kaum zu übertreffende Ungeheuer umgewandelt. Freilich wird — nebenbei bemerkt — diese Umwandlung bei Golo nicht recht glaublich. Auch Calderon bietet Beispiele für das Tragische dieser Art: Ulysses in dem Drama „Über allen Zauber Liebe“ wird durch die süß erschlaffende Liebe zu Circe um seine kriegerische Thatkraft gebracht; und Cyprianus im Wunderthätigen Magus wird durch die dämonische Macht der Sinnlichkeit aus der einsamen Höhe des Forschens über göttliche Dinge herabgerissen und in Sünde und Greuel gestürzt; — freilich beide nicht in endgültiger Weise; das Gute siegt doch schließlich. Auch Aeneas im vierten Buch von Virgils Aeneide gehört hierher: durch das Schwelgen in den Armen der Dido wird er seinem geschichtlichen, gottgewollten Berufe untreu. Freilich kommt der innere Kampf in Aeneas infolge des transcendenten Eingreifens der Götter in seine Brust nicht zu rechter Entwickelung. Aus der naturalistischen Litteratur kann Therese Raquin von Zola

als Beispiel dienen. Dieses Drama ist eine ausgesprochene Tragödie der Schuld und des Gewissens. Wie der Reiz der Sünde zwei ursprünglich keineswegs schlechte Menschen berauscht und dann das Gewissen sie peinigt, tritt hier in grellen Bildern entgegen.

b) Das Tragische der zwiespältigen Einseitigkeit.

So klar es nun auch ist, daß in diesen und höchst zahlreichen anderen Fällen der tragische innere Kampf durch schuldvolle Begierden und Leidenschaften entsteht, so läßt sich doch der innere Zwiespalt anderer tragischer Gestalten nicht oder wenigstens nicht völlig unter den Gesichtspunkt von Moral und Schuld rücken. Es gibt innere tragische Kämpfe, denen gegenüber wir nur werden sagen können: hier liegt ein Menschliches von einseitiger Art vor. Hiermit soll gesagt sein: wäre die tragische Person ein geistig gesünderer, abgerundeterer, mehr in gleichmäßiger und allseitiger Weise angelegter und entwickelter Mensch, ein Mensch, dessen verschiedene Seiten und Kräfte in solchem Verhältnisse zu einander stünden, daß sie sich wechselseitig förderten und ergänzten, so käme es zu keinem tragischen inneren Zwiespalt. Dieser stammt also nicht aus sittlicher Verschuldung, sondern aus der notwendigen Entwickelung einer unglücklichen, gefährlichen Anlage. Es liegt ein Charakter vor, in dem die menschliche Natur als aus ihrem Gleichgewichte gerückt, als eine Verbindung von Verkümmerung und Übersteigerung, von Zuwenig und Zuviel erscheint. Es handelt sich sonach um eine menschliche Einseitigkeit, die in ihren höheren Graden als menschliche Verzerrung und Entartung auftreten kann. Doch darf man nicht vergessen, daß solche Einseitigkeiten auf der anderen Seite oft gerade den günstigsten Boden für die Entfaltung eigenartiger menschlicher Größe und Tiefe bilden, und daß viele besonders anziehende menschliche Werte und Leistungen überhaupt gar nicht zustande kämen, wenn die menschliche Natur sich überall in gesunden, harmonischen und glücklichen Menschenexemplaren auslebte. So steht also dem Tragischen des schuldvollen Zwiespaltes das der zwiespältigen Einseitigkeit gegenüber.

Hamlet und Faust mögen als Beispiele dienen. Hamlet hat auf der einen Seite ein überaus erregbares, feines und kräftiges sittliches Gefühl. Die Hochzeit seiner Mutter, noch viel mehr die Kunde von der Ermordung seines Vaters bringen ihn in sittlichen Aufruhr. Er fühlt es als heiligste Pflicht, den Mörder seines Vaters zu entlarven und zu bestrafen. Auf der anderen Seite aber leidet er an Entschlußlosigkeit, an einem kranken Willen. Diese Willenserschlaffung ist die innere Gegenmacht, die ihn nicht zu festen und zweckmäßigen Schritten, die ihn der Erfüllung seiner Rachepflicht näher brächten, kommen läßt, auf diese Weise sein scharfes Pflichtbewußtsein empfindlich verletzt und ihn zu heftigem Wüten gegen sich selbst bringt. Sein affektvoll emporstürmendes Pflichtgefühl und sein schwacher, in sich zusammensinkender Wille liegen in furchtbarem Kampfe. Die innere Gegenmacht kann nun aber hier nicht als etwas Schuldvolles angesehen werden. Hängt doch die Erkrankung seines Willens mit dem Übermaß an reizbarer, pessimistisch malender Phantasie, an selbstquälerischer Grübelei und weichem, schwer nehmendem Gemüte zusammen! Es wäre aber thöricht, Hamlet für diese Seiten seines Wesens moralisch verantwortlich zu machen. Jener Zwiespalt folgt sonach aus der unseligen Anlage seines Geistes, keineswegs aber darf es ihm als Schuld angerechnet werden.

Und ähnlich ist es bei Faust. Goethe schildert ihn als einen Menschen mit zwei Seelen. Die eine strebt dem Schrankenlosen, dem Unendlichen zu; sie will durch magische Vereinigung mit der Natur, mit dem All-Leben sich zum Unendlichen erweitern, das Glühen des Weltherzens in sich erfahren. Die andere Seele hält sich „in derber Liebeslust“ an der Welt „mit klammernden Organen“ fest, sie will durch Untertauchen in Natur und Leben die Lust des Irdischen und Endlichen ausschöpfen, sie will der Lebensintensität als solcher in gesteigertstem Maße inne werden. Besonders in der Gretchentragödie tritt dieser Zwiespalt in Fausts Innerem hervor; den allerstärksten Ausdruck aber gewinnt er in der Szene „Wald und Höhle.“ Freilich erwächst aus der dem

Sinnlichen zugewandten Gegenmacht schwere Schuld: Faust reißt Gretchen in Jammer und Schmach. Und doch wird man diese Gegenmacht nicht schon an sich als frevlerisch bezeichnen dürfen. Der angedeutete Zwiespalt stammt aus dem innersten Gefüge von Fausts Natur. Irdisches und Göttliches, Endliches und Überendliches ist in Faust nicht zu friedlicher, glücklicher Wechselergänzung, sondern derart angelegt, daß ein Auseinandertreten beider Seiten, Überspannung und Maßlosigkeit in der Entwickelung einer jeden erfolgen muß.

Es kann auch Fälle geben, in denen die innere Zwiespältigkeit derart durch äußere Umstände bedingt ist, daß der Eindruck entsteht: es wäre zu den inneren Kämpfen nicht gekommen, wenn die Person nicht in diese bestimmten Umstände geraten wäre. Natürlich muß, wenn ein solcher Fall überhaupt ein Tragisches des *inneren* Kampfes darstellen soll, die Sache so liegen, daß durch die äußere Lebenslage eine *wirkliche Spaltung des Ichs* eingetreten ist. Sonst könnte nur von einem Kampfe des *ungeteilten* Ichs gegen die äußere Lebenslage die Rede sein. Selbstverständlich ist auch, daß dort, wo durch die äußere Lebenslage eine unselige Spaltung des Ichs hervorgerufen wurde, eine *Anlage* zu innerer Zwiespältigkeit vorausgesetzt werden muß, die dann durch die äußere Lebenslage zur Entwickelung gebracht worden ist. Als ausgezeichnetes Beispiel dafür kann Canio in Leoncavallos Bajazzi dienen. Gegen sein Bajazzobewußtsein, durch das er sich erniedrigt fühlt, lehnt sich mit schneidender, grimmiger Schärfe das Bewußtsein von seinem menschlichen Werte auf, und umsomehr lehnt es sich gegen jenes auf, als er sein Menschenwerts-Bewußtsein von den übrigen nicht anerkannt, sogar zertreten sieht. In Canio wohnt neben der niedrigen Lust am Possenreißen eine stolze, freie Mannesseele. Wäre Canio nicht in den Beruf eines Bajazzo geraten, so hätte sich vielleicht neben einer ernsten Beschäftigung die Lust an Spaßmacherei in harmloser Weise ausgelebt, und es wäre zu einer tragischen Zerrissenheit seines Bewußtseins überhaupt nicht gekommen. In der Oper

Verwandte Fälle.

erfährt dann diese tragische Zwiespältigkeit noch eine ungeheure Verschärfung durch die Untreue seiner Frau. Doch dies gehört nicht hierher.

Das Tragische und die Schuld.

So führt uns die Betrachtung beider Hauptarten des Tragischen: der Tragik des äußeren wie der des inneren Kampfes, zu der Einsicht, daß mit dem Tragischen keineswegs überall Schuld verbunden ist. Da über das Verhältnis von Tragik und Schuld bei hervorragenden Ästhetikern Auffassungen herrschen, die der hier vertretenen entgegengesetzt sind, und da überhaupt über diesen Punkt viel Unklarheit besteht, so empfiehlt es sich, ihn für sich im Zusammenhange zu betrachten. Dies soll das nächste Kapitel thun.

Das Gute als innere Gegenmacht.

Zuvor sei nur noch eine Bemerkung gemacht, die zeigen soll, wie sehr stets auf die Vielgestaltigkeit des Tragischen zu achten ist. Wie das Gemeine, Selbstsüchtige, Böse, so kann auch die Stimme des Guten als innere Gegenmacht auftreten. Wenn in einem Verbrecher das Gewissen erwacht und zwar derart erwacht, daß es ihn martert und zerstört, so liegt hier der Fall vor, daß das schuldvolle Ich als das positiv Tragische, als Kern der tragischen Person, das Gewissen als stürzende Gegenmacht erscheint. Besonders *gegen das Ende* von Tragödien hin nimmt die tragische Entwickelung, wo es sich um Verbrecher handelt, gerne diese Wendung. Jedermann denkt hierbei an die Gewissensfoltern Richards III. und Franz Moors. Oft ist es so, daß *zunächst* die bösen Begierden und Leidenschaften als innere Gegenmacht erscheinen, in der *weiteren* Entwickelung aber, wenn die Person vom Gift des Bösen durchseucht ist, umgekehrt das marternde Gewissen als vernichtende Gegenmacht anzusehen ist. So wendet sich die Sache bei Macbeth (wo übrigens noch eine dritte und letzte Entwickelungsstufe — völlige Verhärtung im Bösen — eintritt) und in Zolas Therese Raquin. Faßt man dagegen Orsino in Shelleys Cenci ins Auge, so hat man einen Bösewicht, der *durch das ganze Stück hindurch*, bei allen bösen Thaten, die er unternimmt, von den Fragen und Zweifeln seines Gewissens gequält wird.

Achter Abschnitt.

Die tragische Schuld.

Kaum etwas anderes hat die Ästhetik des Tragischen in so üblen Ruf gebracht wie der so oft von ihr verfochtene Glaube, daß überall dort, wo tragische Verwickelungen vorliegen, auch eine tragische Schuld vorhanden sein müsse, und das hierdurch gegebene Bemühen, in allen tragischen Dichtungen nach der Schuld zu spähen. Auf diese Weise entstanden so viele und so starke Mißdeutungen und Entstellungen einfachster tragischer Verwickelungen, daß nur allzu häufig sich gegen die Theorie des Tragischen überhaupt Mißtrauen erhoben hat. Schon aus diesem Grunde empfiehlt es sich, die Frage nach der tragischen Schuld im Zusammenhange zu erörtern. Wichtigkeit der Frage von der tragischen Schuld.

Die Verknüpfung der Schuld mit dem gesamten Begriff des Tragischen schreibt sich schon von Aristoteles her. Nach seiner Überzeugung wirkt es nicht tragisch, wenn tugendhafte Menschen aus Glück in Unglück geraten. Auf der anderen Seite schließt er freilich auch den Sturz vollendeter Bösewichte aus Glück in Unglück aus dem Bereiche des Tragischen aus. Das Tragische erscheint ihm vielmehr nur dort als vorhanden, wo es sich um einen in der Mitte liegenden Charakter handelt, d. h. um einen Menschen, der, weder durch Laster und Verworfenheit hervorstechend, noch auch durch Tugend glänzend, Aristoteles.

doch irgend einen großen Fehler, eine schwere Verirrung sich hat zu Schulden kommen lassen.[1])

Schelling und Hegel.

Doch erst bei Schelling, Hegel und ihren Schülern kam die Begründung des Tragischen auf den Begriff der Schuld zur Ausgestaltung. Schelling schränkt das Tragische dem Prinzipe nach auf die Form der antiken Schicksalstragödie ein. Für diese aber sei es wesentlich, daß sich der tragische Held durch ein notwendiges Verhängnis, durch den Willen des Schicksals, durch die Rache der Götter eines Verbrechens schuldig gemacht habe, und daß er die durch das Schicksal verhängte Schuld freiwillig büße.[2]) Bei Hegel ist der Schuldbegriff von dieser dunklen, verwirrenden Verquickung mit dem Begriff des antiken Schicksals, wenigstens im Prinzipe, befreit. Hegel findet das Tragische dort, wo zwei sittliche Mächte, von denen eine jede berechtigt ist, in Kollision mit einander geraten und die eine sich durchsetzt, indem sie die andere verletzt. Damit aber hat sich jene sittliche Macht einseitig verselbständigt, sie hat die Grenze ihrer Befugnis überschritten, es ist Schuld vorhanden. Hiermit ist die Schuld über den niedrigen Bereich bloßer Gemeinheit und Schurkerei weit hinausgehoben. Die tragische Schuld ist eine Schuld relativer Art, eine Schuld, die zugleich Berechtigung in sich trägt und die Größe des schuldvollen Charakters zum Ausdruck bringt. „Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein“. Daher kann Hegel die tragischen Helden als zugleich schuldig und unschuldig bezeichnen. Ohne Zweifel hat er hiermit eine der tiefsten und eigentümlichsten Formen des Tragischen bezeichnet. Für ihn indessen handelt es sich hierbei nicht um eine besondere Form des

---

1) Aristoteles im 13. Kapitel der Poetik. Freilich findet sich dieses Erfordernis der Schuld bei Aristoteles nicht konsequent durchgeführt. Er legt eine entschiedene Vorliebe für unwissentlich begangene Handlungen an den Tag. Man findet dies bei Georg Günther (Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig 1885. S. 315 ff.) richtig ausgeführt.

2) Schelling, Philosophie der Kunst; Werke, Bd. 5, S. 695 ff.

Tragischen, sondern um das Tragische überhaupt. Er kennt kein Tragisches ohne Schuld.[1])

Viel ausgeführter tritt diese Abhängigkeit des Tragischen von der Schuld bei Vischer hervor. Die Entwickelung des Tragischen bewegt sich bei ihm von Anfang bis zu Ende in dem Umkreise des Schuldbegriffs. Grundlage alles Tragischen ist das Handeln; das Handeln faßt er aber sofort in dem betonten Hegelschen Sinne eines Handelns, das andere, gleichfalls berechtigte sittliche Forderungen verletzt, also schuldvoller Art ist. Er unterscheidet zwar neben der „Tragödie der Leidenschaft“ und der „des Bösen“ die „Tragödie des guten Willens“; allein es versteht sich ihm von selbst, daß sich mit dem edlen Streben und Wirken Schuld verbinde.[2]) Wie von Hegel, so gilt auch von Vischer, daß gerade die Verflechtung des Tragischen mit der Schuld ihn zu den tiefsten Einsichten in das Gefüge besonders wichtiger Arten des Tragischen bringt. Nichtsdestoweniger bedeutet diese Verflechtung eine grundsätzliche Verengung des Tragischen. Und von fast allen anderen Ästhetikern der Schellingschen und Hegelschen Richtung, von Solger[3]), Zeising[4]), Carriere[5]) u. s. w. gilt etwas Ähnliches. Überall ist das Tragische an die Schuld gekettet. Vischer und andere.

Nur spärlich tritt uns unter diesen spekulativen Ästhetikern der Versuch entgegen, das Tragische über den Umkreis der Schuld hinaus auszudehnen. So gibt z. B. Bohtz — in ausdrücklichem Widerspruch gegen Aristoteles — zu, daß fleckenlos reine Charaktere tragisch wirken können. Doch hat er gegen die Ausführbarkeit dieser tragischen Möglichkeit so starke Bedenken, daß er jenes Zugeständnis nahezu zurücknimmt.[6]) Viel entschiedener verhält Bohtz und Weiße.

1) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Bd. 3, S. 529 f., 552 ff., 572. — Ebenso in der Phänomenologie des Geistes, S. 346 ff.

2) Vischer, Ästhetik, §§ 123, 132 ff., 911.

3) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96.

4) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 324 f., 330 ff., 356.

5) Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 187 ff.

6) August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. S. 164 ff.

sich Weiße. Mit Nachdruck verwirft er die Ansicht, daß im Tragischen überall eine sittliche Verschuldung vorkommen müsse. Er sieht geradezu die vornehmste Aufgabe des Tragikers darin, die Gegensätze und Widersprüche darzustellen, „in die das Gute, auch ohne in Böses umzuschlagen, durch die bloße Macht der Endlichkeit verfallen muß“. Insbesondere von den weltgeschichtlichen Gegensätzen und Widersprüchen hebt er hervor, daß sie auch „ohne wesentliche Einmischung des Bösen“ tragisch wirken.[1])

Bahnsen und Groos.

Aber auch außerhalb des Schelling-Hegelschen Gedankenkreises findet sich die Verquickung des Tragischen mit der Schuld häufig. Bahnsen setzt das Wesen des Tragischen darein, daß sich der Mensch durch Thaten guten Willens in Schuld verstricke.[2]) Die Dialektik des Tragischen ist ihm durch und durch ethischer Natur. Und neuerdings hat Groos die Schuld als ein notwendiges Bestandstück des Tragischen dadurch zu begründen versucht, daß nur dem Leiden gegenüber, das aus sittlicher Verschuldung stamme, das Mitleid „in den Grenzen des ästhetisch Erträglichen“ gehalten werden könne. Ist das Leid sittlich verschuldet, so wird es von uns als sittlich notwendig empfunden; hierdurch erfährt das Mitleid eine Milderung und Reinigung, ohne seine Schmerzlichkeit einzubüßen.[3])

Ludwig und andere.

Unter den Dichtern, die sich mit dem Tragischen theoretisch beschäftigt haben, findet sich die Schuld insbesondere bei Otto Ludwig als Kern des Tragischen behandelt. „Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk; es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen.“ Die tragische Verknüpfung ist „das einfachst notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst notwendige Hervorgehen des Leides aus der Schuld“. Überall setzt Ludwig voraus, daß das Tragische in dem Zusammenhang von Charakter, Schuld

1) Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 324 f.
2) Julius Bahnsen, Das Tragische, S. 84.
3) Groos, Einleitung in die Ästhetik, S. 358 f.

und Leiden besteht. Durch das Leiden eines unschuldigen Helden werde jede poetische Wirkung vereitelt.[1]) Auch in Büchern, die der Erklärung und Beurteilung dramatischer Dichter gewidmet sind, begegnet man dieser Schuldtheorie überaus häufig. So findet Ulrici, daß bei Shakespeare das Leiden und der Untergang der tragischen Helden stets aus der „Verletzung des Sittengesetzes" folge. Und seine Meinung ist hierbei die, daß Shakespeare hierin das Wesen des Tragischen zum Ausdruck bringe. Ulrici kann sich das Tragische nicht anders denn als eine Zerstörung der Welt der sittlichen Notwendigkeit denken. Freilich muß aus dieser Zerstörung schließlich die Einigung des tragischen Helden mit der sittlichen Notwendigkeit hervorgehen. Doch diese Schlußwendung des Tragischen zum Erhebenden geht uns hier nichts an.[2]) Ebenso liegt dem Werke des Gervinus über Shakespeare die Vorstellung zu Grunde, daß die Tragödie die Aufgabe habe, stolze, überhobene Naturen in ihrer Auflehnung gegen „göttliche und menschliche Gesetze", gegen die „natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit" und die dadurch hervorgerufene Strafe des Himmels darzustellen.[3]) Tiefsinniger lebt und webt Klein, der Verfasser der Geschichte des Dramas, in dem Kreise der Begriffe, die sich um die Schuld gruppieren. Tugendbewußtsein, Begeisterungsaufschwung, Bewußtsein todesmutig erfüllter Pflicht — wie in des Sophokles Antigone — ist ihm das Gegenteil des Tragischen. Der tragische Held muß von dunkler, unseliger, herzbedrängender Stimmung erfüllt sein.[4]) Diese Auffassung führt Klein an solchen Tragikern, für die er Kongenialität besitzt, in phantasiegewaltig

1) Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. Leipzig 1891. Bd. 5, S. 88 f., 121, 424, 443 (teils in den Shakespearestudien, teils in den dramaturgischen Aphorismen).

2) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3. Aufl. Leipzig 1868. Bd. 1, S. 414 f., 419.

3) G. G. Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. Leipzig 1872. Bd. 2, S. 179, 187.

4) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 385 ff.

und tiefdeutend nachschaffender Weise durch. Jede große Tragödie steht ihm vor der Seele wie eine mit Titanenkraft gestaltete Welt, von Sturm und Feuer durchbraust und doch zugleich zu seligem Glanze verklärt. Schließlich nenne ich Georg Günther, der an die Tragödie der Griechen durchweg den Maßstab der „poetischen Gerechtigkeit“ anlegt. Der Begriff des Tragischen sei daran gebunden, daß der Held als freies, auf sich gestelltes Wesen die Schranken der Sittlichkeit überschreite, aus Leidenschaft und Übermut ihre ewigen Gesetze verletze und um dieser Schuld willen gestraft werde.[1])

Unhaltbarkeit der Schuldtheorie.

Die Unhaltbarkeit dieser Schuldtheorie sollte schon daraus erhellen, daß, falls sie gültig wäre, eine große Anzahl von allgemein als tragisch wirkend anerkannten Gestalten entweder aus dem Umkreis des Tragischen verwiesen oder nur durch gewaltsame Deutung, durch allerhand Künsteleien und Verdrehungen als mit Recht zum Tragischen gehörend erwiesen werden könnte. Es gibt zahlreiche Fälle, in denen Leiden und Untergang tragisch wirken und doch der tragische Eindruck seinem Kerne nach in keiner Abhängigkeit von einer sittlichen Verschuldung steht. Ich habe im vorigen Abschnitt eine Anzahl von Beispielen schuldlos leidender tragischer Personen angeführt (S. 131 f.). Ich füge hier einige weitere Beispiele hinzu, und zwar solche, durch deren Betrachtung der wahre Sinn der Schuldtheorie noch deutlicher erhellen und zugleich ihre Unhaltbarkeit noch stärker einleuchten wird.

Egmont.

Hätte die Schuldtheorie recht, so müßten Egmont und Götz bei Goethe aus der Reihe der tragischen Helden zu streichen sein. In beiden Fällen ist der tragische Eindruck nicht wesentlich durch die Vorstellung einer sittlichen Verschuldung bestimmt. Weder von Egmont, noch von Götz kann man sagen: sie leiden und sterben um ihrer Schuld willen, ihr Untergang sei Buße und Sühne für ihre Schuld. Was zunächst Egmont betrifft, so ist er zu ver-

1) Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig 1885. S. 13, 151, 209 und oft.

trauensselig, zu leichtlebig; trotz eindringlichster Warnung bleibt er in Brüssel und geht so dem Todfeind in die verderbenbringende Falle. Liegt hier eine sittliche Verschuldung vor oder nur eine leichtere, sorglosere Auffassung der Sachlage, wie sie eben durch Temperament und Sinnesart notwendig gegeben ist? Mir scheint, daß der Dichter Egmont in diesem zweiten Sinn genommen sehen will, und daß sonach sittliche Verschuldung unter den Ursachen seines Unterganges überhaupt nicht vorkommt. Indessen ich will der gegnerischen Anschauung einmal zugeben, daß hier eine Schuld vorliege. Wie stellt sich dann der tragische Zusammenhang dar? Eine geringfügige Schuld, eine Leichtfertigkeit führt zu dem furchtbaren Ende hin. Ich behaupte nun, daß auch in diesem Falle der tragische Eindruck in seinem Kerne nichts mit Schuld zu schaffen hat. Allerdings besteht hier ein äußeres kausales Verhältnis zwischen dem Untergang und der vorangegangenen Schuld. Darum aber erscheint der Untergang doch keineswegs durch die Schuld als sittlich gefordert, als sittlich begründet. Auch von der gegnerischen Voraussetzung aus fehlt der sittliche Zusammenhang zwischen Schuld und Untergang. Die Verschuldung Egmonts erscheint als so unerheblich, daß sein Untergang hierdurch nicht nur nicht sittlich gefordert wird, sondern sogar eine angeblich sittliche Weltordnung, der gemäß dieser Zusammenhang gefordert wäre, geradezu als empörend roh und als Zerrbild des Sittlichen verabscheut werden müßte. Der tragische Eindruck, den Egmont hervorruft, steht also auch, wenn jene Unvorsichtigkeit als Schuld zugestanden würde, mit dieser Schuld in keinem inneren Zusammenhange. Das aber gerade ist der tiefere Sinn der Schuldtheorie, daß Leiden und Untergang als sittlich durch die Schuld gefordert, als Buße und Sühne der Schuld, als Wiederherstellung der verletzten sittlichen Weltordnung erscheinen. Ich gelange sonach zu dem Ergebnis, daß auch einem Drama wie Egmont — und zwar sogar in dem Falle, daß es sich hier um eine Schuld handelte — gemäß der Schuldtheorie der Charakter des Tragischen abgesprochen werden müßte.

Götz. Ähnlich verhält es sich mit Goethes Götz. Es ist unzweifelhaft, daß der — vom Dichter freilich ungenügend motivierte — Entschluß des Helden, sich an die Spitze der aufrührerischen Bauern zu stellen, auch im Sinne des Dichters als eine sittliche Verirrung zu betrachten ist. Allein diese Verschuldung ist angesichts der Lage, in der sich Götz befindet, angesichts der Bedingungen, unter denen er die Führerschaft übernimmt, und angesichts der ganzen edlen, grundtreuen, aufs Rechte gerichteten Persönlichkeit des Götz, von so wenig erheblicher Beschaffenheit, daß wir seine darauf folgenden äußeren und inneren Leiden und seinen Tod unmöglich als durch diese Verschuldung innerlich gefordert ansehen können. Vielmehr sind es die elenden Verhältnisse im deutschen Reich und die erbärmlichen Gegner, mit denen es Götz zu thun hatte, was der Leser als tragische Gegenmacht empfindet, die Götz trostlos und zerrüttet sterben läßt. Daß Götz in seinem Leiden und Sterben für jenen Fehlschritt Buße erleide, ist eine Vorstellung, die nur ein grausamer Moralist in das Drama hineinzwängen könnte. So müßte also der Schuldtheorie gemäß auch Götz aus dem Reiche des Tragischen verwiesen werden.

Siegfried. Oder denken wir an Siegfried bei Hebbel. Seine Schuld besteht in einer Übereilung, einem ihm durch sein gutherziges, vertrauensvolles Wesen nahegelegten Übersehen der bösen Folgen und Verwickelungen und weiterhin in seinem Plaudern gegenüber Kriemhilde. Auch hier ist die Schuld, gemessen an dem ganzen Charakter Siegfrieds, von nebensächlicher Art. Daher bringen wir seine tückische Ermordung durch Hagen, so eng diese der äußeren Kausalität nach mit jenen Fehlschritten zusammenhängt, doch nicht in inneren, sittlichen Zusammenhang mit ihnen. Das jammervolle Schicksal Siegfrieds erscheint als unverdient. Angesichts seines Unterganges fühlen wir seine Schuld als verzeihliche menschliche Schwäche, die seine Ermordung auch nicht im entferntesten sittlich zu rechtfertigen vermag. Und ebenso steht es mit dem Siegfried des Nibelungenliedes. Auch Siegfrieds

Schicksal müßte sonach, wenn die Schuldtheorie recht hätte, als untragisch bezeichnet werden. Und um wieviel mehr natürlich müßte allen jenen zahlreichen Gestalten der Vorzug des Tragischen entzogen werden, die auch nicht einmal eine so nebensächliche Schuld, wie sie in den eben behandelten Beispielen vorkommt, aufweisen!

Hineinerklären von Schuld.

Doch zu solchen Konsequenzen geht die Schuldtheorie in der Regel nicht fort. Vielmehr bemüht sie sich, überall, auch dort, wo Leid und Untergang nicht aus tragischer Schuld entspringen, eine solche aufzuspüren. Hierdurch entstehen künstliche Auslegungen, geschmacklose Emporschraubungen von Nebensächlichkeiten zu entscheidenden Momenten, pedantisch moralisierende Beurteilungen. Besonders Shakespeare ist ein Tummelplatz für solche Bemühungen.

Romeo und Julia.

Wer Romeo und Julia mit schlichter Hingabe liest, wird sich sagen, daß es dem Dichter gänzlich ferne gelegen sei, den Untergang der beiden Liebenden als Buße für die Verletzung hinzustellen, die sie dem Sittengesetze durch die Maßlosigkeit ihrer Leidenschaft und im besonderen durch das völlige Außerachtlassen des alten Familienhasses zugefügt haben. Vielmehr habe der Dichter uns fühlen lassen wollen, mit welcher süßen, zugleich aber unheimlichen Allgewalt die Liebe sich die Menschenherzen unterwerfe, zu welcher blühenden Steigerung die menschliche Natur unter dieser Herrschaft gelange, und wie in dieser haßerfüllten, harten, wilden Welt kein Raum für das Gedeihen solch erdentrückter Liebe sei. Spielt irgendwie die Schuld herein, so ist es im Gegenteil der alte Familienzwist, der als schuldvoll erscheint. Von ihm geht eine Art Fluch aus, dem die Liebenden zum Opfer fallen. Hören wir dagegen Ulrici, so sollen wir uns die Leidenschaft der Liebenden als „eine Empörung gegen die waltende Macht der sittlichen Notwendigkeit“ vorstellen. Er macht den Eindruck des Tragischen davon abhängig, daß die Liebenden ihren Bund wider Wissen und Willen der Eltern geschlossen und so das Band des Familienverhältnisses zerrissen haben. Hierdurch sei eine sittliche Macht verletzt worden, die der Liebe an Berechtigung gleichstehe. Erst der Tod reinige die beiden Liebenden

von den sittlichen Schlacken; erst in ihrem Tode gehe das Selbstsüchtige ihrer Begierde, das Maßlose ihrer andere Rechte verletzenden Leidenschaft zu Grunde.[1]) Und ähnlich findet Gervinus den leitenden Gedanken des Stückes in dem Satze, daß die Übermacht des Liebesgefühles Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rücke, daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sein, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen solle.[2]) Solchen Erklärungen gegenüber hat man das Gefühl, als ob täppische, rohe Hände in den Blütengarten der Shakespeareschen Dichtung griffen, um nach nahrhaftem Gemüse zu suchen.

Othello. Etwas Ähnliches ließe sich über Othello sagen. Gervinus ist der Ansicht, daß Shakespeare in diesem Stück mit ernster Sittenstrenge habe zeigen wollen, zu welchem grauenhaften Ende es führe, wenn sich ein Mädchen wider den Willen der Eltern verheirate. Nach des Dichters Auffassung sei die harte Buße Desdemonas und Othellos ihrer Schuld angemessen.[3]) Etwas milder urteilt Ulrici; doch stellt auch er den moralischen Gesichtspunkt viel zu sehr in den Vordergrund. Wie er einerseits glaubt, daß der Dichter Othello als einen auf einer ausgezeichnet hohen Stufe menschlicher Tugend stehenden Mann mit Nachdruck habe erscheinen lassen wollen, so hebt er andererseits den Umstand, daß Desdemona ihren Vater hintergangen und so ihre Ehe mit einem Unrecht begonnen habe, als ein für die tragische Wirkung des Dramas ausschlaggebendes Moment hervor.[4]) Nach meiner Überzeugung muß man diese Tragödie mit den Augen eines grämlichen, überall Stoff zu sittlichen Vorwürfen suchenden Moralisten

1) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst, 3. Aufl., Bd. 2, S. 12 f., 27.

2) Gervinus, Shakespeare, 4. Aufl., Bd. 1, S. 267. Selbst Hettner übrigens faßt das Schicksal Romeos und Julias als gerechte Folge ihrer Schuld auf. Nur findet er ihre Schuld darin, daß sie nicht den Mut hatten, ihre Liebe frei vor der Welt zu bekennen und auf Grund dieses Bekenntnisses die Versöhnung der entzweiten Familien herbeizuführen (Das moderne Drama, S. 121).

3) Gervinus, ebendaselbst, Bd. 2, S. 43.

4) Ulrici, ebendaselbst, Bd. 2, S. 36 ff., 40, 64, 66.

lesen, um im stande zu sein, das jammervolle Ende der beiden als durch jenes Vergehen sittlich gerechtfertigt anzusehen oder auch nur den Gedanken an jenes Vergehen als eine Linderung des Wehes zu empfinden, das uns angesichts ihres grausigen Schicksals ergreift. Ja selbst die Greuelthat, die der besinnungslose Othello an Desdemona vollzieht, empfindet der unbefangene Leser nicht als eine moralische Verschuldung Othellos; vielmehr bürdet er sie teils dem teuflischen Ränkeschmied Jago als Schuld auf, teils betrachtet er sie als Folge der ungeheuerlichen Verblendung, in die Othello, einmal unter den Einfluß Jagos gebracht, naturnotwendig, durch die ganze Anlage seines Wesens, in betreff der Treue Desdemonas geraten mußte. Othello, diese Mischung eines kolossalen Leidenschaftsmenschen und eines unüberlegten, hilflosen Kindes, ein Mann, der nur weniger einfacher Gefühle fähig ist, sich in diese aber mit rasender Intensität hineinwirft, derart, daß sein Verstand nur noch im Dienste der herrschenden Leidenschaft thätig ist, erscheint wie durch unwiderstehliche Notwendigkeit zu seinen grundlosen Beschuldigungen und der greuelvollen Mordthat getrieben.

Und endlich sei noch auf Lear hingewiesen. Ohne Zweifel haftet dem Auftreten Lears mancherlei Schuld an. Die erste Szene des Dramas zeigt uns ihn in seiner Thorheit, Leichtgläubigkeit, Übereiltheit. Sein Mangel an Menschenkenntnis und ruhiger Überlegung, das jähe, nichts gegen sich aufkommen lassende Aufwallen seiner Affekte läßt ihn sogar die Verstoßung und Enterbung Cordelias aussprechen. Und doch empfinden wir angesichts der himmelschreienden Schandthaten, die weiterhin an ihm verübt werden, und angesichts der jammervollen Zerrüttung, in die er hierdurch gestürzt wird, alle jene Verschuldungen als derart nebensächlich, daß wir vor dem Ansinnen beinahe zurückschaudern, es als einen Ausdruck der sittlichen Ordnung und Gerechtigkeit ansehen zu sollen, daß Lear für jene Unbesonnenheiten von Herzensqualen, die sich kaum überbieten lassen, zerfleischt werde. Selbst die Verstoßung Cordelias ist doch nur aus Verblendung und

Lear.

thöricht übertriebenem Anspruch auf Liebesbezeugung erfolgt. Nirgends bringt uns der Dichter zu Gefühl, daß der übermenschliche Jammer, der Lear zerrüttet und vernichtet, durch jene Fehlschritte sittlich gefordert sei. Vielmehr erfüllt uns angesichts der Unmenschlichkeiten, durch die Lear, diese Prachtschöpfung der in ihrem Schaffen noch auf das Kolossale gerichteten Natur, aus seinen Fugen getrieben wird, gemäß der Darstellung Shakespeares nur das Gefühl, daß ein überragend gewaltiger und auserlesen königlicher Mensch durch namenlos furchtbare, wilde, wütende Schicksalsmächte zu Grunde gerichtet werde. Jene kleinen Vergehen fühlen wir nur als Veranlassung, nicht aber als Rechtfertigungsgründe dieser Peinigung und Vernichtung. Hören wir dagegen Ulrici, so werden wir belehrt, daß es im Grunde gerecht sei, daß Lear wegen seiner verkehrten Liebe in die Gewalt der gleißnerischen Falschheit und Selbstsucht gerate. Lear habe durch seine teils weichliche, teils egoistische Art zu lieben den Familienverband zerstört, und die folgerichtigen Erzeugnisse dieser seiner verkehrten Liebe seien Goneril und Regan.[1]) Und dies sind nicht etwa nur Reflexionen, die über das frühere Leben Lears — das der Dichter übrigens nirgends zur Darstellung bringt — angestellt werden; sondern es soll damit der Kern der Gefühle bezeichnet sein, von denen wir angesichts des jammernden, rasenden, von Teufeln gepeitschten alten Königs erfüllt sind. Und ebenso erblickt Gervinus in dem Jammer und Untergang Lears ein gerechtes göttliches Strafgericht, das über ihn seiner Schuld wegen hereingebrochen,[2]) — nur daß diese moralisierende Auffassung hier nicht so aufdringlich hervortritt wie bei Ulrici.

Prinzipielle Widerlegung der Schuldtheorie.

In allen diesen Betrachtungen indessen liegt nicht die prinzipielle Widerlegung der Schuldtheorie. Diese ist in den Erörterungen des fünften und sechsten Abschnittes enthalten. Dort ergab sich uns, daß ein wertvoll eigenartiger Eindruck entstehe,

---

1) Ulrici, ebendaselbst, Bd. 2, S. 76 ff.

2) Gervinus, ebendaselbst, Bd. 2, S. 191, 212 f.

wo ein großer Mensch durch seine Größe in leidvolles Schicksal und Untergang gerät und auf diese Weise uns den Weltzusammenhang in furchtbarem Lichte zeigt. Diese ästhetische Gestaltung schien uns innerhalb des Feldes ästhetischer Besonderungen von prägender Kraft, von weitherrschender Eigenart zu sein.' Und wir fühlten uns berechtigt, dieser — dringend einen bedeutsamen Namen fordernden — ästhetischen Grundgestalt, im Hinblick auf die Thatsache, daß sich an die anerkanntermaßen als „tragisch" empfundenen und bezeichneten Zusammenhänge jener Eindruck knüpft, den Namen des Tragischen zu geben.

Das Tragische der Schuld: eine besondere Gestaltung des Tragischen.

Faßt man das Tragische in diesem weiten Sinne, so kann die sittliche Verschuldung nur ein für eine bestimmte Art des Tragischen wesentliches Merkmal sein. Es gibt nämlich Fälle, in denen Leiden und Untergang als gerechtfertigt durch vorangegangene Schuld erscheinen. In solchen Fällen ist Leid und Untergang nicht einfach nur ein Unglück, das den außergewöhnlichen Menschen trifft, sondern es kommt hier eine eigentümliche Zuthat hinzu: das Unglück erscheint als Strafe, Buße oder — was damit nahe zusammenhängt — als Sühne für vorangegangenen Frevel. Man hat sonach zwei Arten des Tragischen zu unterscheiden: das Tragische des einfachen Unglücks und das des verschuldeten Unglücks.[1])

Prinzipielle Rechtfertigung

Aber verträgt sich denn auch dieses Tragische der zweiten Art mit der zu Grunde liegenden allgemeinen Bestimmung? Im Tragischen, so sagten wir (S. 69 ff.), empfinden wir Leid und Untergang als kontrastierend zur Größe der tragischen Person; wir fühlen: so außergewöhnliche, konzentriert menschliche Menschen hätten vielmehr besonderen Anspruch auf Gelingen und Glück;

1) Nach derselben Richtung zielt es, wenn Kuno Fischer Vergeltungs- und Charaktertragödie unterscheidet. Die Charaktertragödie verfahre nicht nach der sogenannten moralischen Gerechtigkeit, sondern sie enthülle und offenbare die bedeutsamen menschlichen Charaktere, damit die Abgründe des menschlichen Lebens und Leidens sich vor uns aufthun und nichts verborgen bleibe (Shakespeares Hamlet. Heidelberg 1896. S. 323 ff.).

daher sprechen, so sagten wir weiter (S. 89 f., 98), Leid und Untergang, wenn sie tragisch wirken, in pessimistischem Sinne zu uns, sie tragen den Stachel des Nichtseinsollens in sich, sie weisen auf eine dunkel furchtbare Seite des Weltlebens hin. Und jetzt nehmen wir doch eine Art des Tragischen an, in der Leid und Untergang vielmehr als durch das Verhalten der tragischen Person gefordert, als wohlverdient erscheint. Hier fehlt also doch offenbar jener Kontrast, jener pessimistische Gegenschlag, jener Hinweis auf die Unvernunft des Sturzes und Verderbens.

Kontrastgefühle im Tragischen der Schuld.

Genauer besehen verhält es sich indessen anders; und zwar nach zwei Seiten hin. Erstlich rückt im Tragischen der schuldvollen Art die Schuld selbst unter den Gesichtspunkt des kontrastierenden Unglücks. Beim Anblick des schuldig werdenden Helden haben wir den Eindruck, daß es ein hartes, schmerzendes Schicksal sei, wenn ein so außergewöhnlicher, zu Großem bestimmter Charakter ins Schwache, Niedrige, Verderbte, kurz in Schuld herabgezogen werde. Es thut uns in der Seele weh, daß eine so edle, gewaltige Gestaltung des Menschlichen ins sittlich Verkehrte verstrickt wird. Und zweitens wirkt dieses schmerzvolle Kontrastgefühl auch auf den Eindruck hinüber, den Leid und Untergang hervorbringen. Dieser Eindruck geht nämlich nicht darin auf, daß wir den unseligen Ausgang als sittlich verdient und daher als uns befriedigend empfinden; sondern es wird zugleich die Empfindung in uns wach, daß es hart, furchtbar, grausam sei, daß ein bei aller Schuld so groß angelegter Mensch solch verderbenbringendem Leid anheimfalle. Mit dem Gefühl sittlicher Genugthuung verbindet sich doch auch ein Wehegefühl darüber, daß ein erlesenes Exemplar der Menschheit in solchen Jammer gerate. Mit anderen Worten: auch im Tragischen der schuldvollen Art empfinden wir den Untergang nicht bloß als Buße für die Schuld, sondern zugleich als ein menschliches Unglück, als ein hartes, zu der erlesenen Natur des davon Getroffenen in Widerspruch stehendes Los.

Freilich tritt dieses pessimistische Kontrastgefühl um so mehr

zurück, je schuldvoller die Person ist, je mehr sie sich einem Verbrecher und Bösewicht nähert. Dem Frevler gegenüber, dem das Böse zum Kern und zur Freude seines Wesens geworden ist, haben wir, wenn wir ihn ins Verderben stürzen sehen, in weitaus überwiegendem Maße das Gefühl sittlicher Befriedigung. Doch liegt hierin kein Einspruch gegen meine Auffassung von der Natur des Tragischen. Denn die Verbrecher und Bösewichte bringen thatsächlich, je reiner sie das Wesen des Bösen in sich darstellen, um so weniger den Eindruck des Tragischen hervor. Die Wirkung, die Jago, Richard III., Franz Moor auf uns ausüben, ist gründlich verschieden von dem Eindruck, den wir von Coriolan, Wallenstein, Faust empfangen. Die schwarzen Verbrecher gehören eben nur in eingeschränkter Weise, nur nach gewissen zurücktretenden Seiten in das Gebiet des Tragischen. Der nächste Abschnitt wird die ruchlosen Verbrecher nach ihrem tragischen Werte im Zusammenhange betrachten.

Die Schuld und die pessimistische Natur des Tragischen.

So kommt durch die schuldvolle Verwickelung eine eigentümliche Besonderung in das Wesen des Tragischen. Sieht man von den verhärteten Frevlern ab, denen, wie gesagt, eine besondere Stellung zukommt, so läßt sich nach allem Gesagten diese eigenartige Ausgestaltung des Tragischen kurz dahin bestimmen, daß die pessimistische Kontrastwirkung des Tragischen durch die in den großen Charakter einbrechende Schuld eine gewaltige Bereicherung, im Hinblick aber auf den Eindruck des Wohlverdienten, den Leid und Untergang hervorbringt, eine gewisse Abschwächung erfährt. Gerade in dem Schuldigwerden groß und edel angelegter Menschen kommt die pessimistische Natur des Tragischen besonders tief und grell zum Ausdruck. Im Tragischen der schuldvollen Art arbeitet sich der Accent des Furchtbaren zu ganz besonderer Schärfe heraus. Zugleich aber erfährt die pessimistische Natur des Tragischen durch das Gefühl sittlicher Befriedigung eine gewisse Milderung. Nach beiden Seiten hin wird das Tragische der schuldvollen Art in ein noch helleres Licht treten, wenn ich jetzt den eigentümlichen ästhetischen

Wert dieser Art des Tragischen im Zusammenhang zu bestimmen versuche. Es erweist sich eine solche Betrachtung auch darum als nötig, weil von manchen Ästhetikern die Schuld in ihrer Bedeutung für das Tragische verkannt wird.[1])

Vertiefung des Menschlichen im Tragischen der Schuld.

Ohne Frage zieht das Tragische, indem es sich zu dieser Art ausgestaltet, ein hochwichtiges Gebiet des Menschlichen in seinen Bereich. Erst durch die Fähigkeit des Schuldigwerdens ist die Stellung, die der Mensch im Gegensatze zur Natur einnimmt, in voller Schärfe bezeichnet. Und zugleich tritt erst hierdurch hervor, wie gefährlich und verantwortungsvoll es sei, Mensch zu sein. Erst durch die Möglichkeit des Bösen ist der Mensch wahrhaft auf sich gestellt. Der Lebensgang der Menschheit wäre von flacherer, unkräftigerer, bequemerer Art, wenn der Keim der Verkehrung des menschlichen Wesens zum Bösen nicht in ihr läge. So wird also im Tragischen der Schuld das menschliche Wesen tiefer ausgeschöpft als im Tragischen des einfachen Unglücks.

Dies wird noch deutlicher, wenn wir erwägen, daß es keine

1) Beispielsweise von Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 397, 461, 467, 472, 494. Baumgart findet das Tragische ausschließlich dort, wo eine schuldlose Person um eines kleinen Fehlers (Hamartia) willen einem verderblichen Schicksal verfällt. „Nur ein unverdientes Schicksal ist tragisch.“ Noch prinzipieller indessen ist die Gegnerschaft gegen die Schuldtheorie bei Hartmann. Er verlegt Kern und Sinn des Tragischen in eine übersittliche Sphäre. Die transcendente Willensverneinung, auf die das Tragische bei Hartmann hinausläuft, ist ein Thun von übersittlicher Art. Daher darf die „moralische Selbstschau“ des Helden, sein „Abscheu gegen die unsittliche Beschaffenheit des eigenen Willens“ und überhaupt der Reflex der Handlungen in dem sittlichen Bewußtsein des Helden und der übrigen Personen nur als psychische Thatsache, nicht aber nach ihrem moralischen Werte für den tragischen Zusammenhang in Betracht kommen (Philosophie des Schönen, S. 382 ff.). Diese — überdies gekünstelte und dichterisch kaum zu verwirklichende — Lehre wird von selbst hinfällig, sobald die Forderung der übersittlichen, transcendenten Willensverneinung als eine Zumutung erkannt wird, die das Tragische von der Gültigkeit eines nur von wenigen Philosophen vertretenen Dogmas fraglichster Art abhängig macht und so um seine allgemein menschliche Verständlichkeit und Wirkungskraft bringt (vgl. S. 33).

so aufwühlenden, das menschliche Wesen derart aus seinen Fugen treibenden inneren Zwiespälte gibt als die Zerwürfnisse, von denen schuldverstrickte und dabei von der Macht des Gewissens gepeinigte Gemüter zerrissen werden. So gewinnen die Kämpfe, die das Tragische schildert, durch das Hereinziehen schuldvoller Verwickelungen an psychologischer Vertiefung. Sonst würden dem Tragischen gerade die Kämpfe fehlen, die uns die menschliche Natur in ihrer verhängnisvollsten Zerstörung, in ihrer gefährlichsten Verkehrung zeigen. Es würde innerhalb des Tragischen nicht bis zu den äußersten Graden der Zerrissenheit kommen, deren das menschliche Ich fähig ist. Es ist klar, daß dieser Gewinn insbesondere jener Art des Tragischen zu gute kommt, die wir als das Tragische des inneren Kampfes bezeichnet haben.

So ist also nach dem Bisherigen mit der Aufnahme der Schuld in das Tragische der ästhetische Wert verknüpft, daß hierdurch das Menschliche erst in seiner vollen Bedeutung, in seiner ganzen Wucht und Tiefe, besonders nach der Seite der in ihm liegenden Gegensätze und Kämpfe, in das Reich des Tragischen eintritt.

Zuschärfung des Wehegefühls im Tragischen der Schuld.

Hiermit ist nun weiter gegeben, daß das Wehegefühl des Tragischen eine Zuschärfung erfährt. Schon vorhin war davon die Rede (S. 156 f.). Wenn wir den großen Menschen sich in Frevel verstricken sehen, so fühlen wir, daß ihm hierdurch ein weit schlimmeres, gefährlicheres Leid, ein weit tiefer stürzendes Schicksal zugefügt wird, als wenn er ohne sein Verschulden in noch so großes Unglück geraten wäre. Das pessimistische Kontrastgefühl des Tragischen tritt dem großen Menschen gegenüber, der trotz seiner Größe in Schuld hineinstürzt, mit ganz besonderem Accente auf. Ohne das Schuldigwerden des tragischen Helden wäre das Gebiet des tragischen Wehegefühles um eine eigenartige Gestalt ärmer. Der moralische Selbstverlust des großen Menschen macht sich uns in besonders empfindlicher Weise als ein schmerzlicher Riß fühlbar. Wir fühlen uns bei seinem Anblick in

heftigem Grade zu dem Ausrufe aufgefordert, was doch das für eine unheimliche, gefahrvolle Welt sein müsse, in der gerade die außergewöhnliche Größe eines Menschen, statt sich gut und rein auszuleben, so leicht in frevelnde Leidenschaft verwickelt werde (vgl. S. 69 f., 98).

Das Tragische der Schuld als Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befriedigenden.

Endlich darf, wenn der ästhetische Wert des Tragischen der Schuld dargelegt werden soll, nicht außer acht bleiben, daß die Aufnahme der Schuld in den tragischen Zusammenhang Gefühle sittlicher Befriedigung in ihrem weiteren Gefolge hat. Indem nämlich der schuldvolle tragische Charakter durch die Schuld in Not und Verderben verwickelt wird, befriedigt dies unser Gerechtigkeitsgefühl, unser Bedürfnis nach dem Siege des Guten und der Bestrafung des Bösen. Ich habe später (im elften Abschnitt) die Gefühle der mit dem Tragischen verknüpften Befriedigung und Erhebung im Zusammenhange zu betrachten. Hier thue ich ihrer nur insofern Erwähnung, als sie sich im Gefolge der tragischen Schuld einstellen. Das Tragische der schuldvollen Art erzeugt einen eigentümlichen Gefühlszusammenhang: die pessimistischen Kontrastgefühle verbinden sich mit Gefühlen sittlicher Befriedigung, also mit optimistischen Gefühlen. Es wäre unrichtig, zu sagen, daß hierdurch der tragische Eindruck abgeschwächt oder verunreinigt würde. Dies hieße, dem Tragischen eigensinnig ein einseitig pessimistisches Gepräge verleihen wollen. Will man unbefangen sein, so muß man vielmehr anerkennen, daß dort eine eigentümlich wertvolle Ausgestaltung des Tragischen entsteht, wo sich das pessimistische Grundgefühl von der Furchtbarkeit der Welt mit Gefühlen sittlicher Befriedigung verknüpft. Der Grundton bleibt düster, doch durch die Düsterheit schlingt sich der feierliche Zusammenhang einer Gerechtigkeit, die wir gutheißen. Das Furchtbare, Schwerlastende, das dem Eindruck von Welt und Leben im Tragischen zukommt, wird dadurch nicht aufgehoben, nur wird ihm in dem Hervortreten sittlich befriedigender Zusammenhänge ein gewisses Gegengewicht beigesellt. Diese Synthese des Furchtbaren mit dem sittlich Befrie-

digenden bildet den gedrängtesten Ausdruck für den eigentümlichen ästhetischen Wert des Tragischen der schuldvollen Art.

Neue Frage. Bei Beurteilung der Schuldfrage in den einzelnen Fällen pflegen soviel schiefe und verkehrte Auffassungen, soviel Hineindeutungen und Emporschraubungen vorzukommen, daß mir eine zusammenhängende Erörterung der wichtigsten Gesichtspunkte am Platze zu sein scheint, die in Betracht kommen, wo es zu entscheiden gilt, ob in irgendwelchem einzelnen Falle tragische Schuld vorliege oder nicht, und in welchem Sinne sie vorliege.

Beurteilung von der Auffassung des Dichters aus. Vor allem ist zu beachten, daß das Vorhandensein von tragischer Schuld stets von der in der vorliegenden Dichtung zum Ausdruck kommenden Auffassung des Dichters aus beurteilt werden muß. Jedes Kunstwerk darf verlangen, daß es nach den Absichten gewürdigt werde, die der Künstler darin zum Ausdruck bringt. Was der Künstler an Auffassungen, Gedanken, Werturteilen in sein Kunstwerk hineingearbeitet hat, gehört eben zu dem Kunstwerk selbst und muß bei Feststellung seiner Bedeutung und seines Wertes wesentlich mit in Betracht gezogen werden. So gehört denn auch zur Würdigung jeder tragischen Dichtung dies, daß der Leser sich in betreff der Schuldfrage auf den Boden stelle, den der Dichter in seinem Werke zum Ausdruck gebracht hat. Von seinen eigenen moralischen Auffassungen und Idealen hat der Leser zunächst völlig abzusehen; das erste ist vielmehr, daß er sich in die moralische Welt des Dichters hineinlebe. Er muß sich darüber klar werden, ob und inwieweit und in welchem Sinne der Dichter die vorliegenden Entschlüsse und Thaten als schuldvoll habe hinstellen wollen. Lesen wir Byrons Kain, so muß uns der trotzig selbständige, das Kühne und Verwegene billigende Sinn des Dichters vor Augen stehen. Lesen wir dagegen Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt von Klinger, so finden wir als Hintergrund der Dichtung eine Lebensauffassung, die in geduldiger Ergebung, in Selbstbescheidung, in sanfter Harmonie des Gemüts das Höchste erblickt. Die Schuld Kains dort und Fausts hier

wird von den beiden Dichtungen in grundverschiedene Beleuchtung gerückt.

Erst wenn der immanente Sinn einer tragischen Dichtung in Hinsicht auf die Schuldfrage feststeht, darf die Kritik ihre Aufmerksamkeit darauf lenken, ob der Dichter mit seiner moralischen Auffassung recht habe. Nachdem sich der Leser in die moralische Welt des Dichters hineingelebt und von hier aus das Vorhandensein tragischer Schuld in der Dichtung beurteilt hat, entsteht für ihn naturgemäß die weitere Frage, ob die Art und Weise, wie der Dichter seine Personen in ihren Handlungen schuldig oder schuldlos erscheinen lasse, zu billigen oder vielleicht als verkehrt, unreif, als verschroben oder allzu gewagt zu beurteilen sei. In diesem zweiten Fall kommen der Dichtung vielleicht gar viele und hohe ästhetische Vorzüge zu; doch geschieht ihrem ästhetischen Wert durch die Verkehrtheit oder Einseitigkeit des in ihr zur Geltung gebrachten moralischen Standpunktes mehr oder weniger Abbruch.

Weitherzige moralische Maßstäbe.

Indessen kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß der Leser seine moralischen Maßstäbe in möglichst weitem, beweglichem und menschlich umfassendem Sinne und mit möglichst starkem und unerschrockenem Geiste gestalten müsse. Wer an die tragischen Dichtungen mit den Maßstäben eines moralischen Philisters, mit den Vorurteilen der tugendstolzen Anstandsmoral, mit dem Glauben an einen unbezweifelbaren moralischen Allerweltscodex herantritt, wird gerade den kühneren tragischen Dichtungen nicht gerecht werden können. Man braucht hierbei nicht einmal an solche Dichtungen zu denken, die, wie etwa die Ibsenschen, den gegenwärtig üblichen sittlichen Anschauungen offen und gründlich den Krieg erklären. Auch den meisten Dichtungen Shakespeares und Byrons, auch Schillers Räubern, Goethes Faust würde man bitteres Unrecht zufügen, wenn man an sie mit den angedeuteten engen Maßstäben herantreten wollte. Sodann aber soll sich der Leser bedeutenden Dichtern gegenüber, wenn er sie von seinen sittlichen Überzeugungen abweichend findet,

hüten, sofort abzusprechen und zu verurteilen. Vielmehr möge er sich bereitwillig und unvoreingenommen in die sittliche Welt des Dichters vertiefen und sich fragen, ob nicht im Gegenteil der Dichter die reifere und weisere sittliche Anschauungsweise habe, von der er lernen und zu der er hinanstreben müsse. Und ist der Leser auch nicht geneigt, dem Dichter geradezu recht zu geben, so wird er sich doch vielleicht sagen müssen, daß es sich in der vorliegenden Dichtung um streitige, nicht unbedingt eindeutig zu entscheidende sittliche Fragen handle, daß auf dem von dem Dichter betretenen sittlichen Gebiete auch gegnerische Anschauungen möglich seien, denen doch Wahrheit und Tiefe nicht völlig abgesprochen werden könne. Es würde zu weit führen, die Erfordernisse, die zu einer weitherzigen Beurteilung des sittlichen Standpunktes von Dichtungen gehören, genauer zu entwickeln.[1]) Jedenfalls setze ich hier überall als selbstverständlich voraus, daß die Kritik, die der Leser an der Stellung des tragischen Dichters in der Schuldfrage übt, nicht von dem Boden zaghafter, enger, konventioneller sittlicher Anschauungen aus geschehe.

Beurteilung abweichender sittlicher Anschauungen des Dichters.

Sich bei Beurteilung der Schuldfrage auf den Boden der sittlichen Anschauungen des Dichters zu versetzen, wird Dichtungen gegenüber leicht fallen, die aus entlegenen Zeiten stammen und in Anschauungen stehen, die uns gänzlich ferne liegen. Wenn bei Homer die Gefährten des Odysseus durch Sturm und Schiffbruch vernichtet werden, weil sie, dem Verhungern nahe, einige der heiligen Rinder des Helios geschlachtet und gegessen; wenn der greuelvolle Wahnsinn des Ajas vom Dichter darauf zurückgeführt wird, daß Ajas einigemal, allzu sehr auf eigene Kraft bauend, die Hilfe der Götter gering geachtet habe; oder wenn Ödipus trotzdem, daß er völlig unwissentlich und nach unserer Auffassung schuldlos den Vater erschlagen und sich mit der Mutter vermählt hat, dennoch sich als einen Frevler fühlt und als solcher auch

1) Ich habe mich über das, was ich unter „weitherziger“ Auffassung des Sittlichen verstehe, etwas näher in meinen Ästhetischen Zeitfragen, S. 8 ff. und 184 ff. ausgesprochen.

von allen Personen des Stückes betrachtet wird: so geht der Leser leicht auf den moralischen Standpunkt des Dichters ein; es kommt ihm nicht in den Sinn, Schuld und Schuldlosigkeit nach modernen Maßstäben in diese Dichtungen hineinzudeuten. Dasselbe ist der Fall, wenn wir bei Kalidasa das Unglück Sakuntalas — das Verstoßenwerden durch ihren sie nicht erkennenden Gatten — als eine Folge davon dargestellt finden, daß sie aus verzeihlicher Unachtsamkeit einem müden Büßer nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt; oder wenn wir in dem indischen Epos finden, wie Nala wegen der Versäumung einer Waschung dem bösen Geist Kali preisgegeben und so ins Elend gestürzt wird. Dasselbe gilt von Calderons Drama „Der Arzt seiner Ehre“. Hier wird nicht etwa wirkliche Untreue, sondern lediglich der Verdacht und Schein von Untreue wie eine Sünde äußerster Art behandelt und durch Schicksale von grausamer Härte bestraft. Hier fällt es uns gleichfalls nicht schwer, uns auf den fernliegenden, ja abstoßenden moralischen Standpunkt des Dichters zu versetzen und von ihm aus dem Stück eine Fülle von Vorzügen zuzugestehen.

Dieselbe Unbefangenheit aber sollen wir auch dort an den Tag legen, wo die moralische Stellung des Dichters in naher Beziehung zu den moralischen Wertungen und Streitfragen der Gegenwart steht; auch dort, wo er durch seine Darstellung von Berechtigung und Schuld den üblichen sittlichen Auffassungen entgegentritt. Sogar wo, wie in Gutzkows Herz und Welt, der Dichter eine verschrobene, sich überlegen dünkende, in Wahrheit aber schwächliche und sophistische Moral verkündet, ist es gefordert, auch von der Denkweise des Dichters aus die Dichtung zu beurteilen. Um wieviel mehr wird dies in solchen Fällen nötig sein, wo der Dichter für eine freiere, herbere, mehr auf Wahrheit beruhende Sittlichkeit eintritt! Sollte diese würdigere Form der Sittlichkeit auch mit Übertreibung, mit verletzender Einseitigkeit dargestellt sein, so ist es doch Pflicht des Lesers, auf die Anschauungsweise des Dichters verständnisvoll einzugehen. Viele Leser werden an Hedda Gabler bei Ibsen sehr vieles empörend

finden: die niederträchtige Art und Weise, wie sie ihren grundbraven, wenn auch an geistiger Freiheit und Stärke weit unter ihr stehenden Mann behandelt; ihr Bemühen, Frau Elvstedt aus der Neigung Lövborgs zu verdrängen; ihre Frechheit, das Manuskript Lövborgs zu verbrennen. Trotzdem ist es die nächste Pflicht des Lesers, sich in die sittliche Welt Ibsens hineinzuleben, gemäß deren Maßstäben Hedda nur insofern als schuldig dasteht, als sie feige ist. Hedda ist Vertreterin einer freieren, kühneren Sittlichkeit, eines in Heiterkeit und Schönheit tapfer lebenden, schroffen Individualismus. Ihre Schuld liegt nach Ibsens Darstellung nur darin, daß sie mit der anderen Hälfte ihres Wesens noch in den Vorurteilen und Schwächen der gewöhnlichen gebildeten Gesellschaft steckt: sie war so feige, Tesman nur um ihrer Versorgung willen zu heiraten, und ist so feige, sich seine Liebkosungen gefallen zu lassen; aus Feigheit fürchtet sie den Skandal über alles; sie hat nicht den Mut, der Gesellschaft gegenüberzutreten und ihr gutes, — das heißt: ihrer Auffassung nach gutes Recht zu verteidigen; auch an ihrem Selbstmorde ist ihre Feigheit wenigstens mit beteiligt. Man mag diese Auffassung Ibsens einseitig finden und beklagen, daß durch sie das Drama in ein schiefes moralisches Licht gerückt werde. Das erste aber ist doch, den Sinn des Stückes und so auch die Schuldfrage von dem darin zum Ausdruck gebrachten harten und zugleich romantischen Individualismus aus festzustellen und zu beurteilen. Oder man vergegenwärtige sich Hauptmanns Einsame Menschen oder Sudermanns Heimat. Auch wer geneigt ist, dort Anna Mahr und Johannes Vockerat, hier Magda bedeutend mehr Schuld zuzuschreiben, als sie nach der Darstellung der Dichter besitzen, wird doch zunächst über die Art, wie nach der dichterischen Darstellung ihre Schuld erscheint, ins reine kommen und demgemäß die beiden Stücke auf sich wirken lassen müssen. So wird auch Björnsons Handschuh keineswegs schon aus dem Grunde beiseite zu legen sein, weil er die übliche egoistische, brutale, bequeme Männermoral bekämpft. Vielmehr wird ein vorurteilsloses Ein-

gehen auf das Drama zu der Überzeugung bringen, daß Svava mit ihrer idealen Forderung ungleich mehr im Rechte ist, als die übliche Auffassung der Herrenwelt, wonach die Unzucht zu den heiligen Rechten, ja Pflichten des unverheirateten Mannes gehört.

Einfachster Fall in der Schuldfrage.

Es ist nun freilich oft keine ganz leichte Sache, genau zu sagen, welche Stellung der Dichter in irgend einem Werke der Schuld gegeben habe. Am einfachsten liegt die Sache dort, wo nach des Dichters Darstellung die tragische Person in unbezweifelbarer Weise sich in Verbrechen, Frevel, Gemeinheit, kurz in Schuld verstrickt und in ebenso unbezweifelbarer Weise gemäß der Darstellung des Dichters Leid und Untergang dieser Person als Vergeltung, Buße, Sühne erscheint. An die Schuld knüpft sich hier Leid und Untergang als etwas der sittlichen Ordnung nach mit ihr Zusammenhängendes, als etwas uns angesichts der Schuld sittlich Befriedigendes. Vergegenwärtigen wir uns die Zerrüttung des Xerxes in des Äschylos Persern, Kreons in der Antigone, das Schicksal Macbeths, Coriolans, Brutus bei Shakespeare, Karl Moors, Fiescos, Wallensteins, der Maria Stuart bei Schiller, Clavigos und Fausts bei Goethe, so sind einige Beispiele genannt, in denen die Schuld deutlich in den bezeichneten sittlichen Zusammenhang gebracht erscheint.

Unverhältnismäßigkeit von Schuld und Leiden.

Davon sind nun die Fälle zu unterscheiden, in denen zwar gleichfalls nach des Dichters Darstellung eine Schuld vorliegt, diese Schuld indessen als so geringfügig oder doch als nicht so groß erscheint, daß der durch sie eingeleitete Jammer und Untergang als sittlich verdient zu betrachten wäre. Das Unheil, das über die tragische Person hereinbricht, wird trotz der Verschuldung, die es herbeigeführt, doch einfach nur als furchtbares Schicksal, nicht zugleich als Buße und Sühne dargestellt. Der Gedanke an die vorausgegangene Schuld tritt angesichts der Schwere des Unglücks und Verderbens völlig zurück. Wir erhalten nach dieser Richtung vielmehr das Gefühl des Unverdienten, Harten, Grausamen. Hierbei kann auch der Umstand in die Wagschale fallen, daß der Dichter die vorhandene Schuld nicht betont, sie zurück-

treten läßt und den Nachdruck seiner Darstellung vielmehr auf das Ungeheure und Widersinnige des Jammers und Verderbens legt, von dem ein großer, auserlesener Mensch getroffen wird. Auf diese Weise können ein objektiver und ein subjektiver Grund zu dem Ergebnis zusammenwirken, daß die vorhandene Schuld in keinen sittlichen Zusammenhang mit dem tragischen Ausgange tritt. Als Beispiele dafür sind uns bereits Siegfried in der Nibelungensage, König Lear, Egmont, Götz vorgekommen (vgl. S. 148 ff.). Der Leser würde es als einen Spott und Hohn auf alle sittliche Weltordnung empfinden, wenn in diesen Fällen das maßlose Leid als sittlich gefordert durch die vorausgegangene Schwäche und Thorheit dargestellt wäre. Als lehrreiches Beispiel kann auch Lea in Ludwigs Makkabäern angeführt werden. Lea wird vom Dichter keineswegs als schuldfrei hingestellt: sie verkennt den stillen, gehaltvollen, rein der Sache ergebenen Judah und setzt ihre Hoffnung auf den ehr- und glanzgierigen, neidischen Eleazar. Aber es wäre abgeschmackt, zu sagen, daß sie durch diese Schuld ihr Unglück verdient habe. Ihre Schuld ist nicht so bedeutend und ist so menschlich naheliegend, sie bewegt sich zudem in so ganz anderem Geleise und wird überdies durch das folgende Verhalten Leas so reichlich gut gemacht, daß Lea, trotz ihrer Schuld, dennoch als schuldlos leidende tragische Person erscheint. Zu prinzipiell demselben Ergebnis führt die Gestalt Harolds in Wildenbruchs gleichnamigem Drama. Oder man halte Zolas Germinal und Débâcle zusammen. Der Held des zweiten Romans ist das französische Volk. Der Zusammenbruch, den es erfährt, ist ein Beispiel für das Tragische des schuldvollen Unterganges. Wir sehen ein großes, edles, aber entartetes Volk in verdiente Niederlage, Schmach und Selbstzerfleischung herabsinken. Ganz anders in Germinal. Die Kohlenarbeiter — und diese bilden hier als Ganzes den tragischen Helden — zeigen zwar nicht nur leibliche, sondern auch moralische Entartung in erschreckendem Grade. Doch aber läßt der Dichter diese moralische Entartung nicht als eine Schuld hervortreten, die in dem Jammer-

dasein dieser Menschen ihre verdiente Strafe fände. Vielmehr erscheint das erbärmliche Dasein, das diese keuchende, hungernde, brünstige Arbeitermasse führt, einfach als ein böses Schicksal, das sich naturgemäß und unabänderlich entwickelt hat und sie mit eisernen Klammern festhält. Es kann sogar der Fall vorkommen, daß der von Unglück Heimgesuchte seine Leiden als verdiente Strafe für seine Sünden ansieht, und daß doch gemäß dem in der Darstellung des Dichters ausgeprägten tragischen Zusammenhange dieses Unglück, im Gegensatze zu der Meinung des davon Betroffenen, als unverdienter Jammer, als unverhältnißmäßig furchtbares Schicksal erscheint. So ist es z. B. bei Gloster im König Lear.

Hinwegsehen des Dichters über die Schuld.

Nächstbenachbart diesen Fällen sind andere, in denen einerseits zwar nach des Dichters Meinung offenbar eine derartige Schuld vorliegt, daß zwischen ihr und dem darauf folgenden Verderben ein sittlicher Zusammenhang besteht, die indessen andererseits so dargestellt werden, daß der Nachdruck nicht auf der Schuld, überhaupt nicht auf der moralischen Seite der Handlung, sondern auf dem elementar Leidenschaftlichen, Furchtbaren, Unheimlichen, Grauenhaften, Romantischen der Verwickelungen liegt. Die Darstellung sieht über die moralische Seite mehr oder weniger hinweg, nimmt zu den Verschuldungen nicht fühlbar Stellung, faßt die Verwickelungen nicht so sehr als Handlungen verantwortungsvoller Menschen, sondern mehr als Ausbrüche unwiderstehlicher Leidenschaften, als furchtbare, harte, grelle Schicksale der gequälten Menschen oder auch als merkwürdige, grausige Begebenheiten auf. Man wird diese Darstellung des Tragischen daher besonders bei Dichtern finden, die an dem Darstellen heißer, wilder Leidenschaften oder an dem Erzählen des Abenteuerlichen als solchen ihre Lust finden. So ist z. B. in Leoncavallos Bajazzi schwere Verschuldung vorhanden. Nedda ist nicht nur treulos, sondern auch steinhart und eiskalt, wo wir wenigstens ein menschliches Rühren erwarten. Auch bei Tonio, der aus Rache zum Verräter wird, käme die Schuldfrage in Betracht. Allein der

Dichter — und seine Musik unterstützt ihn darin — geht so ganz im Darstellen der jähen und heißen Leidenschaften auf, daß er es zum Aufwerfen der Schuldfragen kaum kommen läßt. Wir bewegen uns fast ausschließlich in einer fesselnden Dynamik der Leidenschaften. Oder man nehme Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Erzählung „Doge und Dogaressa“. Ohne Zweifel liegt hier ernste Verschuldung vor. Und es kann das Verschlungenwerden der jugendlichen Liebenden von dem sturmbewegten Meer als Sühne für die in ihrer Liebe liegende Schuld angesehen werden. Doch tritt dieser sittliche Zusammenhang in der Erzählung nicht hervor; sondern aller Nachdruck liegt auf dem grauenhaft Geheimnisvollen, dunkel Schicksalsartigen, romantisch Sinnreichen der Begebenheit. Etwas Ähnliches gilt von Viktor Hugos Hernani. Schuld ist hier genug vorhanden; so ist es undankbar und verräterisch, daß Hernani im Hause des Gastfreundes diesem seine Braut abspenstig macht; allein nirgends ist die Schuld betont; aller Nachdruck liegt auf der merkwürdigen, unheilvollen Verwickelung als solcher. Byron in seinen Erzählungen, ebenso Balzac (z. B. in der Erzählung „Die Blutrache“) und viele andere Dichter fallen in ihren Darstellungen des Tragischen vielfach unter den angedeuteten Gesichtspunkt.

Der außerhalb der Dichtung liegen bleibende sittliche Anschauungskreis des Dichters.

Eins freilich ist bei der ästhetischen Pflicht, sich in den sittlichen Anschauungskreis des Dichters zu versetzen, nicht zu vergessen. Es ist nämlich hierbei dieser Anschauungskreis immer nur insoweit gemeint, als er *in der Dichtung wirklich zum Ausdrucke kommt*. Wenn ich *lediglich* aus anderen Quellen, etwa aus den Briefen des Dichters, aus den über ihn verfaßten Lebensbeschreibungen u. s. w., von seinen Auffassungen über sittliche Ideale, über Pflicht, Verantwortlichkeit, Schuld, Gewissen und dergleichen Kenntnis habe, so sind doch diese seine Überzeugungen, wofern sie nicht in die vorliegende Dichtung hineingestellt worden sind, dieser gegenüber ein Fremdes. Nur die sittliche Sprache, welche die einzelne Dichtung als solche führt, gehört zu ihrem Sinn.

Es gibt Dichter, die über das tragische Problem, das sie behandeln wollen oder eben gerade behandeln, allerhand Reflexionen anstellen, sich grübelnd hineinversenken, vielleicht eine ganze Theorie über diese oder jene Lebensfrage, über die Ehe, die freie Liebe, das gefallene Weib, die sozialen Pflichten gegen die Notleidenden, die Willensfreiheit, Vererbung und dergleichen daranknüpfen. Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß es diesen Dichtern auch gelingt, ihre Reflexionen und Ideen, die sie in ihre Dichtung hineinarbeiten *wollen*, *wirklich* in ihr zum Ausdruck zu bringen. Läßt man sich z. B. von Hebbel sagen, welchen grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen *wollte*, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem *thatsächlichen* Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen. Alle solche Reflexionen des Dichters, die es ihm *nicht* gelungen ist in seiner Dichtung zur Anschauung zu bringen, bleiben für jenes geforderte Eingehen auf den sittlichen Anschauungskreis des Dichters völlig abseits liegen.

Das Wissen von der Schuld.

Eine weitere Rücksicht, die bei der Feststellung der tragischen Schuld zu nehmen ist, betrifft die Stellung der Schuld zu dem Bewußtsein des schuldig Werdenden. Nicht immer hat die schuldige tragische Person ein Wissen, oft auch nicht einmal ein dunkles Gefühl von ihrer Schuld. Es gibt auch *naive Frevler*, und es wäre verfehlt, zu behaupten, daß sie für das Tragische unbrauchbar seien. Hier ist das sittliche Bewußtsein so unentwickelt, so wenig geschärft, daß Selbstsucht, Gemeinheit, Verworfenheit nicht oder nur spurweise als Schuld, als ein Nichtseinsollendes gefühlt werden. Das Bewußtsein befindet sich hier, wenn nicht in allen Beziehungen, so doch rücksichtlich der Handlungen, die in dem vorliegenden tragischen Fall die Hauptsache bilden, *unterhalb des Gegensatzes von Gut und Böse*. Nur für den Beurteiler, objektiv, ist Schuld vorhanden; das Bewußtsein des Thäters ist noch zu unentwickelt, als daß er des objektiven sittlichen Mangels als einer Schuld inne würde. In diesem

Sinn kann man in solchen Fällen von einem Tragischen der unbewußten Schuld reden. Besonders Shakespeares Heinrich VI. bietet zahlreiche Beispiele hierfür dar. Hiervon war schon im vorigen Abschnitt (S. 132 ff.), wenn auch in etwas anderem Zusammenhange, die Rede. Ein interessantes untersittliches Geschöpf von tragischer Wirkung ist Regine in Sudermanns Katzensteg. Sie ist ein höheres Tier, sie geht ganz im Triebleben auf; nur Spuren von Gewissen kommen bei ihr vor. Dabei aber hat sie Größe und Stil; wie von einer unwiderstehlichen elementaren Macht getrieben, lebt sie sich mit Kraft und Glut nach der in ihr liegenden Richtung aus. Sie ist ein gesundes, kraftvolles, gleichsam genial hingeworfenes Stück Natur, in dem sich Reinheit und Verworfenheit, Größe und Gemeinheit untrennbar mischt. Doch hat sie für den Unterschied dieser ihrer eigenen Elemente kein Auge. Als weitere Beispiele nenne ich Haidi und Don Juan bei Byron, Carmen in der Novelle Mérimées, Bela, das asiatische Mädchen, in Lermontows Roman „Ein Held unserer Zeit", auch Kleists Käthchen.

Natürlich gibt es auch Übergänge, — ich meine Gestalten, die zwar das Gefühl der Schuld haben, in denen aber doch von der Geistesstufe aus, auf der sie stehen, eine starke Gegenwirkung gegen die Schärfe des Schuldgefühls stattfindet. Man stelle sich etwa Goethes Gretchen vor Augen. Seele und Sinne in ihr sind eins; ihre seelische Schönheit entfaltet sich im Elemente der Natur. Besonders in ihrem Liebesleben macht sich dies geltend: die sinnliche Hingabe erscheint ihr wie etwas Selbstverständliches an die volle Neigung des Herzens geknüpft. Unverdorbenen Herzens gibt sie ihre Unschuld preis. Etwas Ähnliches gilt von Romeo und Julia bei Shakespeare.

Es ist klar, daß das Unbewußtbleiben der Schuld für die Wirkung des tragischen Zusammenhanges von Einfluß ist. Wo das sittliche Bewußtsein so geringe Entwickelung zeigt, daß es selbst gegen schwere Verschuldungen blind ist, dort liegt eine Menschlichkeit von geringerem Werte vor, eine Menschlichkeit, die

in der Erarbeitung der Tiefen des Selbstbewußtseins zurückgeblieben ist. Dem Tragischen der unbewußten Schuld kommt daher der Vorzug des menschlich Bedeutungsvollen in geringerem Maße zu als dem Tragischen der bewußten, eigentlichen Schuld. Dieser Abbruch kann so stark werden, daß sich das zum Tragischen erforderliche Merkmal der Größe nicht mehr entwickeln kann.

Unter- und übersittliches Bewußtsein.

Ich habe bei Besprechung der naiven Frevler nur das untersittliche Bewußtsein im Auge gehabt. Es ist aber auch der Fall möglich, daß der Dichter übersittliche Naturen einführt. Mich geht hier nicht die Frage an, ob die Moralphilosophie im Rechte ist, wenn sie die Überwindung des Unterschiedes von Gut und Böse für die reifste Stufe erklärt, die der Mensch erreichen könne. Ganz unabhängig von der Beantwortung dieser Frage ist die Anerkennung der Thatsache, daß es Menschen gibt, die ihr Bewußtsein, wenigstens bis zu gewissem Grade, auf den Standpunkt bringen, daß sie alle ihre Handlungen — unter Vermeidung des Gegensatzes von Gut und Böse — als naturnotwendige Auswirkungen ihrer nun einmal so und nicht anders beschaffenen Natur betrachten. Inwieweit Nietzsche und seine Jünger Verwirklichungen dieser Übersittlichkeit darstellen, bleibe unerörtert. Es genügt schon der Hinweis auf Spinoza, um darzuthun, daß sich dieses Jenseits von Gut und Böse — ich füge freilich die Einschränkung hinzu: bis zu gewissem Grade — verwirklichen lasse. Dort, bei den untersittlichen Naturen, war das Verständnis für den Unterschied von Gut und Böse noch nicht erreicht; hier, bei den übersittlichen, ist dieses Verständnis, und vielleicht in aller Verfeinerung, vorhanden, aber dieser Unterschied selbst ist für die hohe und reife Lebensführung außer Geltung gesetzt. Lermontow hat in Petschorin, dem „Helden unserer Zeit“, eine solche Natur geschildert, die über den Unterschied von Gut und Böse als über grobe Naivetäten hinaus ist. Besonders Ibsen hat solche Immoralisten der höheren Stufen in seine Dramen eingeführt: Rebekka West in Rosmersholm, Hilde Wangel im Baumeister Solneß, und ich wüßte nicht, was dagegen einzuwenden

wäre. Finden hier doch nicht einmal jene Verkürzungen des tragischen Wertes statt, den ich soeben an den untersittlichen Naturen hervorgehoben habe. Ein anderes Gesicht erhält die Sache erst dann, wenn der Dichter für das Jenseits von Gut und Böse Partei ergreift und die ganze Dichtung unter eine dementsprechende Beleuchtung stellt, — wie dies allerdings Ibsen thut. Doch von der hieraus entspringenden moralischen Unklarheit ist jetzt noch nicht die Rede. In Nansens Roman „Julies Tagebuch“ wird der Schauspieler Mörck als eine übersittliche Natur — wenigstens in geschlechtlichen Dingen — geschildert, wogegen rücksichtlich Julies vielleicht Zweifel bestehen können, ob sie zu den unter- oder übersittlichen Naturen zu zählen sei.

Von bedeutend größerer Wichtigkeit noch für die Entscheidung der Schuldfrage ist es, das Verhältnis der Schuld zu den guten, tüchtigen, edlen Seiten des Schuldigen zu beachten. Es versteht sich von selbst, daß das Gewicht der Schuld sich ändert, je nachdem es an sittlichen Vorzügen ein größeres oder kleineres Gegengewicht hat. Natürlich wird nicht nur auf solche sittliche Vorzüge zu achten sein, die der tragischen Person neben ihrer Verschuldung, unabhängig von ihr zukommen, — wie sich etwa bei Marquis Posa seine Schuld, die in dem waghalsigen Spielen mit dem Zufall, in dem übereilten Anzetteln von Intrigen besteht, und seine sittliche Größe, die sich vor allem als ungeteilte, aufopferungsmutige Hingebung an die Idee der Freiheit und Menschenbeglückung zeigt, in dem äußerlichen Verhältnis des Nebeneinander befinden. Sondern hauptsächlich muß jene Größe ins Auge gefaßt werden, die eine Seite an dem schuldvollen Thun selbst bildet. In diesen Fällen kommt in dem Begehen der schuldvollen That beides zum Ausdruck: edle und niedrige Menschlichkeit, sittliche Größe und sittliche Verkehrtheit. Indem Hagen zum Verräter und Meuchelmörder wird, leitet ihn in seinem verbrecherischen Handeln doch zugleich die unbedingte Treue gegen seinen König, dessen Wohl und Ehre zu vertreten ihm als höchste Lebensaufgabe erscheint. Coriolan scheut nicht vor dem wider-

Die sittlichen Vorzüge neben und in der Schuld.

natürlichen Frevel zurück, aus Rache, im Bunde mit dem Feinde, seine Vaterstadt zu bekriegen: doch aber bringt sich selbst in diesem frevlerischen Beginnen die vornehme, kühne, allem Kleinlichen, Schielenden und Halben widerstrebende, prachtvolle, klingend harte Willensnatur Coriolans zum Ausdruck. Wallenstein macht sich des Verrates gegen seinen Kaiser schuldig; aber indem er sich aus Ehrgeiz und Herrschsucht zu diesem Schritt entschließt, zeigt sich darin zugleich sein hochstrebender Sinn, sein berechtigtes Selbst- und Kraftgefühl, das Bewußtsein von den ihm vermöge seines überragenden Geistes gesetzten großen Aufgaben. Ich werde von diesem inneren Zusammenhang zwischen Berechtigung und Schuld, zwischen menschlicher Größe und Verbrechen im dreizehnten und vierzehnten Abschnitt zu handeln haben; daher kann es hier bei diesen Andeutungen bleiben.

Scheinbare Gegengewichte der Schuld.

Nur um zu zeigen, welche Vielgestaltigkeit von Fällen hierher gehört, erwähne ich noch folgendes. Es kommt vor, daß der Dichter die Schuld in mehr subjektiver, parteiischer Weise zurücktreten läßt, indem er durch Edelsinn, Großherzigkeit, erhabene, heroische, außergewöhnliche Gesinnung, mit denen er die schuldigen Personen ausstattet, zu rühren, zu bestechen, ihnen Glanz und Schimmer zu leihen sucht. Der Leser, der sich nicht leicht beirren läßt, hat das Gefühl, daß das der Schuld gegebene Gegengewicht nicht völlig echt sei, mehr auf Rhetorik, Schönmalerei, schwächlicher Parteinahme beruhe als auf Tüchtigkeiten, die in stichhaltiger Weise berechtigte Seiten am schuldvollen Handeln darstellen. So ist es besonders im französischen Drama. In Corneilles Cinna machen sich die Hauptpersonen bei allen ihren Vorzügen mancher schwerer Frevel schuldig; doch wird durch das großartige heroische Pathos das ganze Fühlen und Handeln dieser Menschen derart ins Licht- und Glanzvolle erhöht, daß die Schuld nicht den tiefen Schatten in der Gesamtpersönlichkeit bildet, den sie darin bilden *sollte*. Und so gewaltig auch von diesem Drama sich des jüngeren Dumas Cameliendame unterscheiden mag: in der uns hier angehenden Beziehung findet

Ähnlichkeit statt. Die süßliche Schwärmerei und der unwahrscheinliche Edelmut Marguerites bringen ihr liederliches Grisettenleben unter falsche, beschönigende Beleuchtung. Aber auch Schillers Lady Milford, ja selbst seine Maria Stuart sind von dem Mangel nicht freizusprechen, daß der Dichter durch die weichen, edlen, hochherzigen Seiten, die er ihnen gibt, mehr für diese Sünderinnen einzunehmen sucht, als sich durch den sachlichen Gehalt dieser Vorzüge rechtfertigen läßt. Ein ähnliches Gefühl erhält man von der Gestalt des Grafen Waldemar bei Freytag.

Entschuldigende Umstände.

Doch nicht nur die in der Schuld zugleich zu Tage tretende sittliche Größe, sondern auch andere Umstände vermögen das Gewicht der Schuld zu verringern. Ist die tragische Person erst infolge schweren Unglücks in Schuld geraten, so kann dies der Schuld ein erheblich verändertes Gesicht geben. Unglück, sei es durch böse Menschen oder durch die Lage der Dinge zugefügt, kann einen schwer zu besiegenden Reiz, ein heftiges Verführungsmittel zu Übelthaten bilden, die im Glücke nicht begangen worden wären. Wer sich von feindseligen Menschen gehetzt, gekränkt, zur Verzweiflung gebracht fühlt, wer durch tückische Zufälle verfolgt und des Liebsten beraubt wird, der kann in sich schwer zu unterdrückende Motive zu allerhand wilden und ruchlosen Thaten, besonders zu Thaten der Wut und Rache, finden. Wenn der Frevler hierdurch auch nicht gerechtfertigt wird, so erhält seine That doch ein menschlicheres Aussehen, sie erscheint als menschlich naheliegend. So wird man die Schuld Coriolans (daß er seine Vaterstadt bekriegt), die Schuld Karl Moors (daß er Hauptmann einer Räuberbande wird), die Schuld der Medea (daß sie ihre Kinder umbringt), die Schuld des Erbförsters (daß er als eigenmächtiger Richter des Mörders seines Sohnes auftritt), die Schuld des Herzogs von Gothland (daß er zum wüsten Unmenschen wird), im Zusammenhange mit den vorausgegangenen Zerrüttungen, die über diese Personen hereingebrochen sind, zu beurteilen haben. In diesen Fällen wurde das zum Verbrechen verleitende Unglück durch Menschen hervorgerufen. Ein Beispiel dafür, daß es durch

natürlichen Frevel zurück, aus Rache, im Bunde mit dem Feinde, seine Vaterstadt zu bekriegen: doch aber bringt sich selbst in diesem frevlerischen Beginnen die vornehme, kühne, allem Kleinlichen, Schielenden und Halben widerstrebende, prachtvolle, klingend harte Willensnatur Coriolans zum Ausdruck. Wallenstein macht sich des Verrates gegen seinen Kaiser schuldig; aber indem er sich aus Ehrgeiz und Herrschsucht zu diesem Schritt entschließt, zeigt sich darin zugleich sein hochstrebender Sinn, sein berechtigtes Selbst- und Kraftgefühl, das Bewußtsein von den ihm vermöge seines überragenden Geistes gesetzten großen Aufgaben. Ich werde von diesem inneren Zusammenhang zwischen Berechtigung und Schuld, zwischen menschlicher Größe und Verbrechen im dreizehnten und vierzehnten Abschnitt zu handeln haben; daher kann es hier bei diesen Andeutungen bleiben.

Nur um zu zeigen, welche Vielgestaltigkeit von Fällen hierher gehört, erwähne ich noch folgendes. Es kommt vor, daß der Dichter die Schuld in mehr subjektiver, parteiischer Weise zurücktreten läßt, indem er durch Edelsinn, Großherzigkeit, erha...
heroische, außergewöhnliche Gesinnung, mit denen er die schuld...
Personen ausstattet, zu rühren, zu bestechen, ihnen Glanz ...
Schimmer zu leihen sucht. Der Leser, der sich nicht leich...
irren läßt, hat das Gefühl, daß das der Schuld gegebene ...
gewicht nicht völlig echt sei, mehr auf Rhetorik, Schön...
schwächlicher Parteinahme beruhe als auf Tüchtigkeit...
stichhaltiger Weise berechtigte Seiten am schuldvollen ...
darstellen. So ist es besonders im französischen Dr...
Corneilles Cinna machen sich die H... ...sonen ...
Vorzügen mancher schwerer Frev...
großartige heroische Pathos ...
dieser Menschen derart ins ...
die Schuld nicht den tiefen ...
bildet, den sie darin bild...
diesem ...
schei...

[illegible] [illegible] Griechen leben [illegible]. [illegible] auch Schillers [illegible] und von dem Mangel [illegible] durch die weichen, edlen, hochherzigen [illegible], mehr für diese Sünderinnen einzunehmen [illegible], als sich durch den sachlichen Gehalt [illegible] Vorzüge rechtfertigen [illegible]. Ein ähnliches Gefühl [illegible] von der Gestalt des Grafen Waldemar bei Freytag.

Doch nicht nur die in der Schuld zugleich zu Tage [illegible] sittliche Größe, sondern auch andere Umstände [illegible] Gewicht der Schuld zu verringern. Ist die tragische [illegible] infolge schweren Unglücks in Schuld geraten, [illegible] Schuld ein erheblich verändertes Gesicht geben. [illegible] durch böse Menschen oder durch die Lage der [illegible] kann einen schwer zu besiegenden Reiz, ein [illegible] mittel zu Übelthaten bilden, die im Glücke [illegible] wären. Wer sich von feindseligen Menschen [illegible] Verzweiflung gebracht fühlt, wer durch [illegible] und des Liebsten beraubt wird, der kann [illegible] drückende Motive zu allerhand wilden [illegible] besonders zu Thaten der Wut [illegible] Frevler hierdurch auch nicht [illegible] That doch ein menschlicheres [illegible] naheliegend. So wird man [illegible] Vaterstadt bekriegt), die Schuld [illegible] einer Räuberbande wird), [illegible] Kinder umbringt), die [illegible] mächtiger Richter des [illegible] des Herzogs von Gothland [illegible] im Zusammenhange [illegible] über diese [illegible] In diesem [illegible] durch [illegible]

…ertes,
…, die
…eiden-
…öpfen-
…vollen.
…cht zu
…n eine
…h Bei-
…hrliche,
…ld zu
… Tasso
…es von
…Libussa,
…enschlich
…oralische

…nschlichen Faust, …eißt, nach …er Mutter …Schuld vor, …bar. Wenn …t und Schuld …ten zu achten …er Hand, der …ickelungen nicht …an vielen der …ung von Ein- …n ist ein Geist, …ewandt ist, ein …tvoll im Leisten …n und im Ver- …an dem üblichen …ahrvollen mensch-

Vereinigung von Einseitigkeit und Schuld.

blinde Naturzufälle herbeigeführt werden kann, bietet der fromme, pflichttreue Schullehrer Moiron in Guy de Maupassants gleichnamiger Novelle. Dem Schullehrer sterben alle seine Kinder; da entsteht in ihm die Überzeugung, daß der vermeintlich gute Gott vielmehr böse, daß er geradezu ein Mörder sei. Und so beschließt er, selbst Kinder zu morden und auf diese Weise Gott einen Streich zu spielen. Denn diese Kinder hat dann nicht Gott, der allgierige Mörder, erwischt, sondern er, der Schullehrer. Und so bringt er denn eine ganze Anzahl von seinen Schulkindern um. Ebenso wird Bürgers Lenore zu ihrer Schuld — dem Hadern mit Gott und dem Verwünschen von Himmel und Seligkeit — durch ein Unglück getrieben, das durch einen bösen Zufall — den Tod ihres Wilhelm in der Schlacht — hervorgerufen wurde. — Übrigens wird bei Beurteilung der Schuld natürlich nicht bloß auf das verleitende Unglück, sondern überhaupt auf alle die Umstände zu achten sein, die von dem Dichter in dem Sinne dargestellt werden, daß sie das Verbrechen menschlich nahelegen und nicht leicht vermeidbar machen.

Schuld und menschliche Einseitigkeit.

Von nicht geringerer Bedeutung wie das Verhältnis der Schuld zu den sittlichen Vorzügen und zu den entschuldigenden Umständen ist für die Beurteilung der tragischen Schuld die Frage, ob nicht dort, wo Schuld vorhanden zu sein scheint, vielmehr nur menschliche Einseitigkeit vorliege. Von dem, was ich menschliche Einseitigkeit nenne, war schon im vorigen Abschnitt (S. 139 ff.) die Rede. Hamlet und Faust habe ich dort als Beispiele angeführt. Es wäre thöricht, Hamlet seine die Welt in ihre düsteren Kreise ziehende, pessimistisch verallgemeinernde Phantasie, sein selbstquälerisch wühlendes Grübeln, seine leidenschaftlichen Aufwallungen und die Kehrseite von alle dem: seinen tieferkrankten, entschlußlosen Willen moralisch zum Vorwurfe machen zu wollen. Diese gefährliche, widerspruchsvolle, aus lauter Zuviel und Zuwenig bestehende Mischung von Eigenschaften ist eben die eigenste Natur Hamlets. Wie will man verlangen, daß jemand seine Natur in ihrer Grundzeichnung um-

wandle? Und ebenso verkehrt wäre es, Faust sein gesteigertes, sich nicht genug thun könnendes Streben nach wurzelhafter, die Welt in ihrem Innersten erfassender Erkenntnis, sein leidenschaftliches Drängen nach genießender und genießend ausschöpfender Einheit mit Natur und Leben als Schuld anrechnen zu wollen. Man wird hierin eine gefahrvolle, versuchungsreiche, leicht zu Schuld hinführende menschliche Einseitigkeit, nicht aber schon eine Schuld selbst erblicken dürfen. Von allen Seiten bieten sich Beispiele dar, die uns warnen können, nicht schon jede gefährliche, uns zuwider laufende menschliche Einseitigkeit als Schuld zu brandmarken. Goethe spricht, abgesehen von Faust, durch Tasso und Werther in diesem Sinne zu uns. Noch mehr gilt dies von Grillparzer: Sappho, Medea, Bancbanus, Rudolf II., Libussa, der arme Spielmann — sie alle müssen zuerst als menschlich einseitige Gestalten aufgefaßt werden, bevor an ihre moralische Beurteilung herangetreten wird.

Vereinigung von Einseitigkeit und Schuld.

Meistens läßt denn auch der Dichter aus der menschlichen Einseitigkeit unbezweifelbare Schuld entspringen. Wenn Faust, wiewohl er weiß, daß er Gretchen ins Verderben reißt, nach ihrem süßen Leibe begehrt und sie dazu überredet, der Mutter einen Schlaftrunk zu geben, so liegt hier eine schwere Schuld vor, und der Dichter stellt dies auch mit Nachdruck so dar. Wenn man auf den Unterschied von menschlicher Einseitigkeit und Schuld und wiederum auch auf die Verflechtung beider Seiten zu achten gewohnt ist, so hat man einen Gesichtspunkt in der Hand, der für die richtige Auffassung der tragischen Verwickelungen nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Gerade an vielen der gewaltigsten tragischen Gestalten tritt die Vereinigung von Einseitigkeit und Schuld zu Tage. Manfred bei Byron ist ein Geist, der dem Einsamen, Unfaßbaren, Verborgenen zugewandt ist, ein Geist, der sich als zu tief und hart, als zu kraftvoll im Leisten des Außerordentlichen, im Ertragen von Leiden und im Vereinigen von Zerrissenheiten fühlt, als daß er an dem üblichen Lebensgange Genüge finden könnte. Dieser gefahrvollen mensch-

lichen Einseitigkeit gesellt sich aber Schuld hinzu: teils in der Ausartung der eben bezeichneten Eigenschaften ins Maßlose, teils in Form einer freilich nur dunkel angedeuteten Blutschande. Auch Byrons Harold gehört hierher. Er ist ein hoch gestimmtes Gemüt von zarter und tiefer Reizbarkeit, von leidenschaftlicher Empfänglichkeit für alles Schöne und Häßliche, Edle und Gemeine; darum hat er aber zugleich das Bedürfnis nach stärkster Lebensintensität, nach Lebensausschöpfung. Es ist eine menschliche Einseitigkeit, die auf dem Sprunge zur Schuld steht und auch alle Augenblicke diesen Sprung thut. Dies geschieht, indem Harold in Genuß und Schmutz, in Sattheit und Blasiertheit herabsinkt. Aus der modernen Litteratur nenne ich Magda in Sudermanns Heimat. Magda vertritt gegenüber den engen, starrsinnigen Forderungen der anständigen bürgerlichen Moral das Recht des starken, genießenden, durch Schmerz und Schuld mutig hindurchgehenden, der Kraft und Not der eigenen Individualität kühn vertrauenden Sichauslebens. Und auch wenn wir sie als geniale Künstlernatur diese Art Lebensgestaltung spielender, launenhafter, ungebundener, leidenschaftlicher durchführen sehen, als es nach unserem Gefühle für die weitaus größere Mehrzahl der Menschen heilsam wäre, so reicht dies noch immer nicht über die menschliche Einseitigkeit hinaus in das Gebiet der Schuld hinüber. Freilich wird auch Magda durch ihre Einseitigkeit zu Schuld getrieben, — hat sie sich doch in tollem Liebesrausch nicht nur dem Herrn von Keller, sondern vielen hingegeben; nur wird diese schuldvolle Seite ihres Lebens nicht stark genug betont. Der Dichter scheint für diese Ausartungen zu sehr Partei zu nehmen. Übrigens gehört das Stück zu denen, die den Nachdruck nicht auf die Schuldfrage legen (vgl. oben S. 168 f.). Weitaus am meisten interessiert den Dichter das leidvolle, seine vernichtenden Wirkungen unerbittlich entfaltende Zusammenstoßen jener beiden Lebensanschauungen.

Noch bemerke ich hier ausdrücklich, daß der Begriff des menschlich Einseitigen in seiner ganzen Bedeutung, vor allem

nach dem Ehrenden und Auszeichnenden, was die Einreihung unter diesen Begriff enthält, erst im dreizehnten und vierzehnten Abschnitt vollkommen klar werden wird.

Schließlich kommt es bei Beurteilung der tragischen Schuld auch darauf an, ob es dem Dichter gelungen ist, *das Vorhandensein von Schuld oder Schuldlosigkeit in ein klares Licht zu rücken*. Hier handelt es sich also nicht um solche Fälle, wo der Dichter nach unserem Urteil eine einseitige, verkehrte sittliche Auffassung in seinem Werke niedergelegt hat. Denn damit verträgt es sich ganz wohl, daß die tragische Schuld mit voller Unzweideutigkeit dargestellt ist. Ich habe vielmehr solche Fälle im Auge, wo das grundsätzliche Verhältnis der handelnden Person zu Schuld und Schuldlosigkeit durch den Dichter etwas Zweideutiges, Schielendes, Verworrenes erhält, so daß die Frage, ob Schuld vorliege oder nicht, sich weder mit einem einfachen Ja noch mit einem einfachen Nein noch mit einer klaren Verbindung eines relativen Ja und eines relativen Nein beantworten läßt. Als Beispiel legen sich mir besonders Goethes Wahlverwandtschaften nahe. Dem Grundtone nach werden die Verirrungen und Verwirrungen, in welche die Neigungen und Leidenschaften der beiden Paare geraten, wie natürliche Vorgänge dargestellt, die von dem Gegensatz des Guten und Bösen nicht getroffen werden. Daneben aber werden doch auch die Verletzungen der Heiligkeit der Ehe in grelle moralische Beleuchtung gerückt; insbesondere durch die von Mittler vertretene Auffassung und durch Ottiliens Buße. So schwankt die sittliche Sphäre, in der sich dieser Roman hält; es bleibt unklar, in welchem Sinne und Grade innerhalb jener Auffassung, der zufolge die sittlichen Vorgänge wie Auswirkungen der mit stiller Notwendigkeit waltenden Natur erscheinen, von Schuld die Rede sein könne.

Unklarheit in der Darstellung der Schuld.

Die Unklarheit dieses Falles läßt sich verschärfen und verallgemeinern. Dadurch werden wir auf Fälle, wie sie besonders in modernsten Dichtungen häufig vorkommen, geführt.

Ich nehme an: der Dichter stehe grundsätzlich auf dem Standpunkt des Immoralismus; Pflicht, Gewissen, Reue, Schuld seien Begriffe, die ihm als veraltet, als Erzeugnisse der erkrankten Menschheit gelten. Ein solcher Dichter wird natürlich das Wollen und Handeln seiner Personen in ein seiner Anschauung entsprechendes Licht setzen und den Leser die Freiheit seiner Denkungsart — vielleicht gar in polemischen Äußerungen — geflissentlich fühlen lassen. Zugleich aber werden sich in der Regel die nicht völlig zu unterdrückenden sittlichen Wertgefühle mit unwillkürlicher, elementarer Gewalt in der Dichtung zum Ausdruck bringen, so daß Wollen und Handeln der Personen, trotz jenem grundsätzlichen Standpunkt des Dichters, doch an sittlichen Wertmaßstäben gemessen erscheint. So entsteht eine schillernde Haltung: einesteils erscheinen die Handlungen der Personen als bloße notwendige Auswirkungen der weder guten noch bösen Natur, als Leidenschaftsäußerungen, von denen der Dichter den nach seiner Meinung ängstlichen, schwächlichen, dabei zugleich harten, tyrannischen Maßstab der Moral fernhalten will; anderenteils ist doch die Darstellung eine solche, daß mit den Handlungen zugleich auch ihr moralischer Wert und Unwert zum Bewußtsein gebracht wird. So ist es vielfach in den späteren Dramen Ibsens. Pflicht, Gewissen und dergleichen sind für den Dichter ausdrücklich abgethane Begriffe, und doch werden uns die Personen mit Nachdruck und Leidenschaft teils als verächtlich, teils als Musterbilder oder als solchen doch nahestehend hingestellt. Auch an Strindberg ist hier zu erinnern. Dieser Dichter behauptet zwar, mit Gott auch die Schuld ausgestrichen zu haben; doch aber schildert er seine — zudem noch ausgeklügelten und abstrakten — Fratzen und Kanaillen (man muß diesen Ausdruck gebrauchen) derart, daß sie uns keineswegs wie notwendige Mißgebilde der Natur, sondern wie moralisch entartete, Abscheu erweckende, für ihre Scheußlichkeiten verantwortliche Personen erscheinen.

Eine eigentümliche Bedeutung gewinnt die Unklarheit in der Schuldfrage dort, wo die Schuld durch ein hereingreifendes tran=

scendentes Schicksal in eine zweideutige Beleuchtung gerückt wird. In diesen Fällen fühlen sich die Personen einerseits als schuldig oder doch als gewissermaßen schuldig, und sie werden auch vom Dichter als Frevler hingestellt; andererseits aber ist es doch ein dem Menschen jenseitiges Schicksal, das ihn hinterrücks, unbekümmert um sein Wissen und Wollen, in Schuld verstrickt. Ich denke hierbei insbesondere an die antike Tragödie, sodann auch an die moderne, zumeist karikaturartige Wiederbelebung des antiken Schicksals. Aber auch die spezifisch christliche Tragödie mit dem Walten der Vorsehung gehört hierher. Da von der hieraus entstehenden Verdunkelung der Schuld im siebzehnten Abschnitt die Rede sein wird, so kann es hier mit diesem kurzen Hinweis sein Bewenden haben.

Wieder anders ist es dort, wo zwei sittliche Weltordnungen als im Kampfe widereinander stehend dargestellt werden. Hier ist die doppelte Beleuchtung, die auf eine Handlung fällt, darum noch nicht Unklarheit. Dies gilt im höchsten Grade von der Urwelt, in der Wagners Walküre spielt. Die Liebe zwischen den Zwillingsgeschwistern Siegmund und Sieglinde ist in den Augen Frickas ein sittlicher Greuel, während Wotans wagender, tief erwägender, elementarerer Geist in ihr eine intensivste Leistung der Liebe erblickt. Und es kann nicht zweifelhaft sein, daß Wotans übersittliche Auffassung, die in höchster Götter- und Weltnot diese einzig dastehende Liebe zum allrettenden Mittel erkoren hat, in höherem Rechte ist.

Neunter Abschnitt.

Das Tragische des Verbrechens.

Das Tragische des Verbrechens: ein Seitenzweig am Tragischen.

Große Verwirrung ist in die Theorie des Tragischen dadurch gebracht worden, daß Gestalten wie Klytemnästra bei Äschylos, Macbeth, Richard III., Jago bei Shakespeare, Franz Moor, Philipp II. bei Schiller als vollwertige Beispiele für das Tragische behandelt wurden. Will man nicht grundverschiedene ästhetische Eindrücke durcheinanderwerfen, so muß man zugeben, daß die genannten Personen vorwiegend anders als tragisch wirken und nur nach dem geringeren Teile des Eindrucks, den sie hervorbringen, zum Gebiet des Tragischen gerechnet werden dürfen. Das Tragische des Verbrechens ist keine reine Form des Tragischen; man könnte es als ein Tragisches von eingeschränkter Art, als einen Seitenzweig am Tragischen bezeichnen.

Es kommt auf das Verhältnis von Schuld und Größe an. Überwiegt in dem schuldvollen Verhalten der Eindruck der Größe, Tüchtigkeit, Berechtigung, so entspringt das Tragische der Schuld in dem Sinne, wie es der letzte Abschnitt behandelt hat. Der ästhetische Gefühlskomplex nimmt dann, wie ich auseinandergesetzt habe, das Element der sittlichen Befriedigung in sich auf, ohne dadurch das Tragische als seine Grundlage einzubüßen; vielmehr findet in solchem Falle eine eigenartige Bereicherung des Tragischen statt (vgl. S. 157 ff.). Anders stellt sich die Sache dort, wo uns das schuldvolle Verhalten nicht mehr in überwiegender Weise dies

zu Gefühl bringt, daß es sich um einen trotz aller Schuld doch von hohem, edlem Streben erfüllten, trotz tiefen Falles doch im Tüchtigen und Guten wurzelnden Menschen handle; sondern wo uns vielmehr das Gemeine, Verworfene und Böse als herrschende Substanz des Menschen entgegentritt. In Fällen dieser Art wirkt die sittliche Befriedigung, die wir über das Leiden und Verderben des Frevlers empfinden, wesentlich anders. Hier geht dieses ethische Element nicht, wie dort, in den tragischen Eindruck als in eine in der Hauptsache erhalten bleibende Grundlage ein; sondern *diese Grundlage selbst wird umgewandelt*. Die sittliche Befriedigung überwiegt, erhält die erste Stelle, und das Tragische tritt zurück. Das ethische Element ist hier so stark, daß die tragische Seite des Gegenstandes es nicht mehr als eine zu eigenartiger Entfaltung treibende Potenz in sich einzuverleiben vermag. Das Tragische vermag hier das ethische Element gleichsam nicht mehr zu verdauen. Diese allgemeinen Bemerkungen sind nun zu verdeutlichen.

Das Untergehen des Bösewichts: an sich untragisch.

Ich fasse also jetzt Menschen ins Auge, die im Bösen wurzeln und leben, denen Gewissenlosigkeit und Schurkerei, Hohn und Haß gegen alles Gute und Edle, Freude daran, den Menschen wehe zu thun und sie zu entwürdigen, zur Lebensgewohnheit geworden sind. Und ich stelle mir weiter vor, daß ein solcher verhärteter Bösewicht durch seine Schandthaten in Leid und Verderben verwickelt wird; daß, während er zu triumphieren glaubte, seine Schlechtigkeit ihm vielmehr zum vernichtenden Verhängnis ausschlägt. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß der Eindruck, den ein derartiger Zusammenhang hervorbringt, mit dem Tragischen nichts gemein hat. Wird ein Bösewicht durch seine Missethaten ins Verderben gestürzt, so empfinden wir dies einfach als gerecht und wohlverdient; unser Bedürfnis nach gerechter Vergeltung ist befriedigt. Dem tragischen Leid dagegen kommt, so sahen wir, der Charakter des Unangemessenen, Unverdienten, Irrationellen, des übersteigend Harten und Furchtbaren zu. Der Untergang des Schurken steht hierzu in vollem Gegensatz. Statt des dem Tragischen

eigentümlichen Kontrastgefühles ist hier das Gefühl völligen Zusammenstimmens vorhanden.

Die Bestrafung des Verbrechers läßt die Welt nicht als furchtbar erscheinen.

Freilich tritt die Befriedigung, die uns die gerechte Strafe des Schurken gewährt, nicht als heitere Freude auf. Fühlen wir auch Leid und Untergang als gerecht, so macht sich doch zugleich dieser Vollzug der Gerechtigkeit als ein ernster Vorgang fühlbar, als ein Vorgang, der eine Fülle von Schmerz und Elend in sich enthält und jedem, der auf den Wegen des Frevels wandelt, ein drohendes, abschreckendes Antlitz zeigt. Indessen ist dieser Ernst von der Furchtbarkeit des Tragischen völlig verschieden. Im Tragischen erscheint uns der Zusammenhang der Thaten und Geschicke, Gesetz und Sinn des menschlichen Daseins, schließlich die Welt überhaupt, insofern sie den Hintergrund der tragischen Beziehungen bildet, als furchtbar, unheimlich, ja grauenhaft. Wo dagegen teuflische Verbrechen ihre Strafe finden, treten uns die Welt und ihre Zusammenhänge zwar auch mit dem Gepräge des Ernstes entgegen, allein in diesem ihrem Ernst zeigen sie sich doch gerade als Befriedigung und Billigung erweckend. Die Strafe an sich könnte man ja, da eine Menge Schmerz mit ihr verknüpft ist, als furchtbar bezeichnen; dagegen fällt auf die Welt selbst hier nicht im mindesten das düstere Licht des Furchtbaren; bricht über verhärtete Verbrecher Strafe herein, so zeigt sich vielmehr der Sinn der Welt in einem höchst wünschenswerten Lichte.

Sonach bringt die Bestrafung des Bösewichtes einen Eindruck hervor, der mit dem Tragischen nicht nur nichts zu thun hat, sondern sogar in Gegensatz zu ihm steht. Es macht auch keinen Unterschied aus, ob der Bösewicht bereuend oder ohne Reue, gebessert oder ohne Besserung der Strafe teilhaftig wird. Der Vogt Hummel in Pestalozzis Erzählung „Lienhard und Gertrud", der voll Reue und Zerknirschung die schmachvolle Strafe über sich ergehen läßt, macht ebensowenig einen tragischen Eindruck wie etwa der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe oder der Mörder Sikes und der Jude Fagin in Dickens Oliver Twist.

Indessen kann der Eindruck, den das Leid und der Untergang des Bösewichtes erzeugt, trotz der dem Tragischen entgegengesetzten Grundbeschaffenheit auch einen tragischen Bestandteil in sich enthalten. Es kommt darauf an, ob sich in dem Leben und Handeln des Bösewichts menschliche Größe fühlbar mache. Kommt in der Verruchtheit dennoch auch etwas von menschlicher Größe zum Vorschein, so ist es möglich, daß uns die Verruchtheit, freilich nicht in der Hauptsache, aber doch nach gewisser Seite hin tragisch berührt.

Menschliche Größe des Bösewichts als Bedingung tragischer Wirkung.

Menschliche Größe kann der Bösewicht in verschiedener Richtung zeigen. Der häufigste Fall ist wohl der, daß der Bösewicht in Leben und Handeln Mut und Tapferkeit, unerschrockenes und folgerichtiges Wollen an den Tag legt. Hiermit verbindet sich häufig starke geistige Überlegenheit, zuweilen geradezu Genialität im Vorbereiten und Durchsetzen des Bösen, im Verfolgen und Vernichten des Gegners. In anderen Fällen kommen im Fühlen und Handeln des Bösewichts hier und da sogar edle Regungen, hochherzige Entschlüsse zum Vorschein, die freilich durch das im Grunde des Herzens herrschende Böse bald wieder verschlungen werden. Ein andermal wieder besteht das, was dem Frevler Größe verleiht, in dem hohen Grad seiner Lebensglut, in dem freudigen, genialen Sichausleben seiner Sinnlichkeit, die sich mit der lebenssprühenden Natur eins fühlt und gleichsam etwas Kosmisches in sich trägt, kurz in der Intensität des „Willens zum Leben“. Hiermit ist es verwandt, wenn der Charakter des Verbrechers in großem Stile gebaut ist und sich in großen Zügen auslebt, wenn gleichsam die gewaltige, in kühnem Wurfe schaffende Natur dahinter zu stehen scheint. Hiermit sind einige — keineswegs alle — hauptsächlichen Elemente genannt, die dem Charakter auch des ruchlosen Menschen Größe zu geben im stande sind. Wer sich etwa Klytemnästra bei Äschylos, Richard III., Macbeth und seine Gattin, Goneril, Regan, Edmund bei Shakespeare, Marwood in Lessings Miß Sara, Philipp II. bei Schiller, den Herzog von Gothland und Don Juan bei Grabbe, Golo bei

Hebbel, Nero in Hamerlings Ahasver, den Bischof Nikolas in Ibsens Kronprätendenten vergegenwärtigt, wird sich leicht sagen, welche von den angegebenen Größe begründenden Zügen in jeder der beispielsweise angeführten Gestalten vorhanden sind.

Große allgemeinere Mächte als Hintergrund des Verbrechers.

Zuweilen erhält der ruchlose Verbrecher durch einen Umstand Größe, der besonders hervorgehoben zu werden verdient. Hinter dem Unmenschen steht eine verwilderte Zeit, ein entartetes Volk, ein fluchbeladenes Geschlecht; er ist die giftige Blüte seiner Zeit, das notwendige Organ, durch das sich eine Zeit vernichtend gegen sich selbst wendet, oder durch das ein Fluch, der schon lange Zeit gewühlt und hier und da getroffen, sich furchtbar entladet. In solchen Fällen ist der Verworfene nicht bloß dieser einzelne Bösewicht; wir laden die Verantwortlichkeit zum Teil den größeren Mächten auf, die ihn erzeugt. Das hervorragendste Beispiel hierfür bietet Richard III. dar. In ihm hat sich jene Zeit mit ihrer grauenhaften Entfesselung des nackten, gewaltthätigen, brutalen Wollens, mit ihrer Sprengung aller sittlichen Bande und Schranken, mit ihrem wilden bellum omnium contra omnes ihren konzentrierten Auswurf und zugleich ihre eigene vernichtende Geißel erschaffen. Auch die verruchten Verbrecher im König Lear gehören hierher. Dagegen kommt weder dem Jago, noch den entmenschten Scheusalen im Titus Andronikus ein ähnlicher Größe verleihender Hintergrund zu gute. Und wenn Franz Moor bei Schiller — im Gegensatze zu Richard III. — kaum noch tragisch wirkt, so rührt dies zum Teil von dem Fehlen eines solchen größeren Zusammenhanges her. Und dasselbe gilt von Francesco Cenci bei Shelley. Cenci, diese äußerste Verkehrung der Natur zu lasterhafter Unnatur, ist ein Bösewicht großen Stils. Es ist, als ob die Natur mit wütendem Hasse sich in ihm gegen sich selbst gekehrt hätte. Wenn Cenci trotzdem kaum eine tragische Gestalt ist, so hängt dies gleichfalls hauptsächlich damit zusammen, daß sein Rasen gegen alles Menschliche zu sehr nur als Eigentümlichkeit dieses einzelnen Individuums hingestellt ist. In diesen Fällen hat der Dichter den Eindruck eines tragenden, schaffenden,

mit der Notwendigkeit eines Schicksals wirkenden Hintergrundes nicht zu erzeugen verstanden. Dagegen läßt sich Klytemnästra hierherziehen. Sie erscheint als Organ des „entsetzlichen Geistes, der Atreus zu dem blutigen Mahle trieb“, des gewaltigen Rachegeistes, von dem des Tantalus Geschlecht trunken ist. Helfend hat ihr „der Ahnen Fluchgeist“ zur Seite gestanden. Und ebenso fällt Hamerlings Nero unter den hier hervorgehobenen Gesichtspunkt. Ahasver erklärt ihn für das Werkzeug, das die entartete Menschheit braucht, um sich selbst zu richten; für den Büttel und Henker, den sie aus ihrer Mitte gebiert, um sich so durch ihre äußerste Konsequenz zu zerstören. Auch in Zolas Renée spielt ein derartiger Hintergrund herein. Das intime Verhältnis Renées zu ihrem Stiefsohn erscheint als die giftige Blüte des sittlich verpesteten Milieus, in dem sie lebt. Mit besonderem Nachdruck ist delle Grazie zu erwähnen. Wenn in ihrem Robespierre Marat, dieses rattenartige, giftige Scheusal, dennoch etwas von tragischer Größe hat, so kommt dies vor allem daher, weil die Dichterin ihn mitten in das wilde Wogen frecher, kotiger Leidenschaften hineingestellt hat, als deren genialer Ausdruck er erscheint. Und überhaupt weiß sie dem Auswurf des Pariser Pöbels trotz seiner Entartung zu Tier und Teufel das Gepräge der Größe zu geben; denn er wird von ihr in den gewaltigen Zusammenhang der menschheitlichen Entwickelung eingereiht.

Rachebedürfnis als Hintergrund der Ruchlosigkeit.

Noch ein anderes Größe verleihendes Moment sei besonders hervorgehoben. Manchmal liegt Verruchtheiten ein mehr oder minder berechtigtes Gefühl der Vergeltung und Rache zu Grunde. Jemand ist z. B. körperlich verwahrlost, mißgeschaffen; er ist von der Natur gleichsam als ein Ausgestoßener gezeichnet; allenthalben sieht er sich durch die seinem Leibe widerfahrene Ungunst gehemmt und gestört. Da kann das dumpfe, bittere, grimmige Gefühl heranwachsen, daß er das Recht habe, an der Natur und der von ihr vorgezogenen Menschheit Vergeltung zu üben, und daß diese Vergeltung darin bestehen müsse, Ordnung, Glück, Sittlichkeit — diese Güter der vorgezogenen Menschheit — zu

verkehren und zu zerstören. Dieser Gesichtspunkt kommt bei der Beurteilung Richards III. bei Shakespeare und des Bischof Nikolas bei Ibsen zur Geltung. Auch bei Schillers Franz Moor spielt er herein, doch ist er hier, insbesondere wegen der Feigheit dieses Schurken, nicht im stande, ihm soviel Größe zu geben, wieviel zur Erzeugung des Eindruckes des Tragischen nötig wäre. Etwas Verwandtes weist Edmund im Lear auf. Er grollt zwar nicht der Natur, denn diese hat ihn wohl gestaltet, wohl aber den Menschen, die ihn mit dem Namen Bastard brandmarken. Und dieses Gefühl reizt ihn gegen den echtgeborenen Edgar auf. Wieder etwas anders ist es bei Grabbes Herzog von Gothland. Er haßt Schicksal und Gott als böse Mächte, die am Peinigen und Zerstören Freude empfinden und auch ihn wider seinen Willen, als er gerechte Rache zu üben glaubte, zum Brudermörder gemacht haben. Aus diesem Gefühl des Hasses gegen Schöpfer und Welt heraus geschieht es, daß er an Greuelthaten Wollust empfindet. Wünscht er doch die Sonne an ihrem Strahlenhaare packen, ihr Gehirn an einem Felsen zerschmettern und sie so, was Schmerz heißt, fühlen lassen zu können. In anderen Fällen ist der Gegenstand des Rachegefühls von bestimmterer Art. In den Schändlichkeiten Berdoas, jenes Scheusals von einem Neger, das den Herzog von Gothland mit seinem grimmigen Hasse verfolgt, kommt die Rachewut zum Ausdruck, die ihn gegen alle Europäer erfüllt, da er von weißen Teufeln einst bis auf das Blut gegeißelt und gemartert wurde. Bei Shylock wieder ist es der Haß gegen die Christen, von denen die Juden wie Hunde getreten werden, was seinem teuflisch harten Auftreten gegen Antonio Größe verleiht.

Untragische Bösewichte.

Es ist nun keineswegs gesagt, daß jeder Bösewicht, der eines oder selbst mehrere der Größe verleihenden Merkmale aufweist, darum schon tragisch wirken müsse. Franz Moor z. B. wird man trotz seiner frechen Freigeisterei, die nicht ohne eine gewisse Größe ist, und trotzdem, daß er als ein von der Natur leiblich Gebrandmarkter gleichsam ein gewisses Recht zur Schurkerei besitzt, kaum tragische Größe zusprechen können. Es wurde schon erwähnt, daß

nicht nur das Fehlen jedes großen Hintergrundes, sondern ganz besonders auch seine Feigheit dem im Wege steht. Überhaupt ist Feigheit, ja auch schon schleichendes, intrigierendes Wesen, Mangel an Kühnheit und Offenheit ein schweres Hindernis für die tragische Wirkung eines Bösewichts. Der Sekrätär Wurm und die englische Königin Elisabeth bei Schiller können als Beispiele dienen. Dem Mohren im Fiesco wiederum fehlt es nicht an frecher Kühnheit; auch hat seine Schurkerei etwas fast Geniales an sich; aber hier wieder wird jede tragische Größe dadurch unmöglich gemacht, daß er eine durchaus feile Persönlichkeit ist, die sich von seinem Herrn als Kanaille behandeln läßt.

Übrigens folgt aus der untragischen Beschaffenheit eines Bösewichts keineswegs seine Unbrauchbarkeit für die Dichtung. Selbst in einer Tragödie müssen nicht alle Gestalten tragisch wirken. Und im Schauspiel, Roman und dergleichen ist es erst recht nicht nötig, daß alle Personen, an denen Unglück, Jammer, Entartung überwiegt, darum auch schon in die Gattung des Tragischen fallen. Neben dem Tragischen gibt es noch andere Formen des Traurigen und Ernsten, wenngleich keiner eine so hohe Bedeutung für die Dichtkunst zukommt wie dem Tragischen. König Claudius im Hamlet, der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe, Gianettino Doria und der Mohr im Fiesco, der schuftige Jammerkerl Leonhard in Hebbels Maria Magdalene sind, wiewohl sie keineswegs tragisch wirken, völlig an ihrem Platze. Nur dort natürlich ist das Vorkommen eines untragischen Bösewichtes ein Fehler, wo der Dichter die Absicht hatte, dem Bösewicht eine tragische Wirkung zu geben, und man das Nichtgelingen dieser Absicht spürt, oder wo die Beschaffenheit des Stoffes und der Bau und Zusammenhang der Dichtung einen Verbrecher von tragischer Größe fordern. Dies alles trifft zusammen, um die durchaus untragische Wirkung der hinterlistigen, feigen, scheinheiligen Königin Elisabeth in Schillers Maria Stuart als einen schweren Mangel empfinden zu lassen.

Ästhetische Berechtigung untragischer Bösewichte.

Noch ist aber die Hauptfrage unbeantwortet — die Frage

Hauptfrage.

nämlich: in welchen Beziehungen ein Bösewicht tragisch zu wirken im stande sei. Gesetzt, an einem Bösewicht sei die nötige Größe vorhanden: worin tritt dann die Tragik an ihm hervor? Indem wir diese Frage beantworten, wird sich auch von selbst die andere erledigen: unter welchen Bedingungen den Größe verleihenden Merkmalen die Kraft zukomme, den Bösewicht zu tragischer Wirkung zu bringen.

Doppelte tragische Wirkung des Verbrechers: 1. rücksichtlich der Schuld.

Nach zwei Richtungen kann die Darstellung der Thaten und Schicksale eines Bösewichts tragisch wirken: erstlich durch seine Schuld und zweitens durch sein Leiden und Verderben. In erster Hinsicht kommt es darauf an, daß durch die Verworfenheit doch soviel menschliche Vorzüge hindurchleuchten, daß jenes tragische Kontrastgefühl entstehen kann. Deutlicher gesprochen: wir müssen es als ein Unglück, als erschreckend, erschütternd empfinden, daß so reiche Kräfte, so edle Anlagen ins Gemeine ausgeartet, ins Böse verkehrt sind. Erfaßt uns angesichts der Verworfenheit nur Abscheu und Entsetzen, so ergibt sich keine Spur von tragischer Wirkung. Es muß sich zu diesen Gefühlen ein Wehe darüber gesellen, daß so bedeutende, vielverheißende Eigenschaften zum Schlechten herabgesunken und verzerrt sind, wenn der Eindruck des Tragischen entspringen soll. Freilich behalten auch in diesem Falle die Gefühle des Abscheus und Entsetzens das Übergewicht. Nur von einer Beimischung des Tragischen kann die Rede sein.

Sehen wir Macbeth, Richard III., Don Juan, den Herzog von Gothland immer tiefer in Frevel versinken, so werden wir von einem Gefühl ergriffen, das sich ungefähr in der Weise, wie ich dies eben angedeutet habe, ausdrücken wird. Das Frevlerische der Thaten erscheint als ein Sturz, den das menschliche Große, das trotz aller Verkehrung und Verzerrung an diesen Bösewichten doch noch zum Vorschein kommt, erfahren hat. Dagegen fallen die Missethaten Aarons und der Tamora in Shakespeares Titus Andronikus, Franz Moors, Wurms bei Schiller, Berdoas bei Grabbe nicht oder doch kaum unter diesen erhöhenden Gesichtspunkt des Sturzes.

Ähnliches ist in der zweiten Hinsicht zu sagen. Hier kommt es darauf an, daß der Bösewicht uns zu einem tragischen Kontrastgefühl zwischen der Schärfe des Leides und Unterganges auf der einen Seite und der bei aller Verworfenheit hervortretenden menschlichen Größe auf der anderen Seite veranlasse. Es muß uns angesichts des Elends und Unterganges des verruchten Verbrechers etwas von dem Gefühl überkommen: es sei hart und bejammernswert, daß ein Mensch von so bedeutenden Anlagen und Kräften, wie es dieser Verbrecher trotz aller seiner Verworfenheit ist, so schmählich ende. Wie in erster Beziehung die verbrecherische Schuld, so wird in der zweiten Hinsicht der elende Untergang in gewissem Grade als Sturz eines großen Menschen gespürt. Freilich kann dieses Gefühl immer nur nebenher gehen. Denn wo ein Bösewicht untergeht, wird das Gefühl sittlicher Genugthuung stets von überwiegender Stärke sein. Es kommt eben darauf an, ob sich hierzu in merklichem Grade jenes andere Gefühl gesellt. Ist dies nicht der Fall, so fehlt dem Untergang des Verbrechers jede tragische Färbung. In je höherem Grade jenes Wehegefühl sich hinzugesellt, um so stärker ist die Beimischung des Tragischen. Am stärksten ist sie dort, wo uns die Qualen des Verbrechers als maßlos, als alle Vorstellung übersteigend und als ewigwährend dargestellt werden, wie dies in Dantes Hölle der Fall ist. Die großen Verbrecher, die uns hier vorgeführt werden, erzeugen in uns vermöge der Maß- und Endlosigkeit ihrer Qualen das Gefühl, von wie unausdenkbarer Furchtbarkeit es sei, daß Geschöpfe, die in allen ihren Freveln doch noch immer große Züge gezeigt haben, die Qual bis in die Tiefe des Unendlichen hinein auskosten müssen. So wirkt, wenigstens auf den modernen Menschen, das Schicksal der beiden Liebenden, Franziskas und Paolos, im fünften, des Freigeistes Farinata im zehnten, des Selbstmörders Peter von Vinea im dreizehnten, des der Sodomiterei schuldigen Lehrers Dantes, Brunettos, im fünfzehnten Gesange der Hölle und vieler anderer. Es versteht sich von selbst, daß außer dem an den Untergang geknüpften

2. Rücksichtlich des Leidens.

Leid auch solche Qualen des Verbrechers in Frage kommen, die ihm unmittelbar durch seine unseligen Leidenschaften bereitet werden. Lucrezia Borgia bei Victor Hugo z. B. wird dadurch tragischer, daß uns angesichts dieser von furchtbaren Leidenschaften hin- und hergeworfenen Frau das Gefühl überkommt, sie habe viel unter ihren Dämonen gelitten.

Mittelbare Bedeutung des Verbrechers für das Tragische.

Nach alledem kann das Tragische des Verbrechens nur als eine Seitenentwickelung des Tragischen gelten.[1]) Indessen hat der untergehende Bösewicht doch noch eine andere Bedeutung für die Tragödie und die tragische Dichtung überhaupt, und zwar eine weit größere, als ihm nach dem unmittelbaren tragischen Ertrag zukommen würde. In den Tragödien wimmelt es von ruchlosen Verbrechern aller Arten. Bei Schiller z. B. kommen solche in fast allen Stücken vor: in den Räubern Franz Moor, Spiegelberg, Schufterle, im Fiesco Gianettino, seine Schwester Julia und der Mohr, in Kabale und Liebe der Präsident und der Sekretär Wurm, in Don Carlos König Philipp, Herzog Alba, der Beichtvater Domingo, in Maria Stuart die Königin Elisabeth, in der Jungfrau von Orleans die Königin Isabeau, im Tell Geßler. Und dies ist nicht zufällig. Der Bösewicht ist bestrebt, Wehe zuzufügen, zu zerstören; mannigfaches schweres Leid geht von ihm aus. Er ist sonach eine geeignete Quelle für das Entstehen tragischer Verwickelungen. In dieser Eigenschaft, als Verursacher fremden tragischen Leides, ist der Bösewicht für die Tragödie von größerer Wichtigkeit als seinem unmittelbaren tragischen Werte nach. Übrigens braucht, um tragisches Verderben zu entzünden, der Verbrecher nicht einmal selbst in Leid zu geraten; oder der Dichter braucht ihn doch nicht als in Leid geratend darzustellen. Marinelli bei Lessing z. B. kommt als Träger des Tragischen überhaupt gar nicht in Betracht; da-

1) Valentin geht sonach zu weit, wenn er dem Verbrecher die tragische Wirkung abspricht und diese nur dort findet, wo Berechtigung des Handelns und Unschuld vorliegt (Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5, S. 347 f., 378).

gegen ist er als Verursacher tragischen Unglücks bei anderen für das Drama von höchster Wichtigkeit.

Es versteht sich von selbst, daß zwischen dem Tragischen der Schuld, wie es der vorige Abschnitt behandelte, und dem Tragischen des Verbrechens allmähliche Übergänge stattfinden. Es wird von mancher tragischen Gestalt zweifelhaft sein, ob sie der ersten oder zweiten Form näher stehe. Dies ist aber kein Einwurf gegen meine Abgrenzung; vielmehr liegt die Notwendigkeit solcher Übergänge in der Natur der Sache. Worauf es bei jener Unterscheidung ankommt, ist die Frage: lebt und wurzelt der schuldvolle Mensch derart im Bösen, daß höchstens nur noch von Spuren des Guten die Rede sein kann? Oder sind neben dem Bösen doch auch menschliche Vorzüge in ihm zu finden, die als starker, wenigstens annähernd ebenbürtiger Bestandteil seines Innenlebens gelten können? Sind seine guten Seiten völlig verdunkelt, überwuchert, verunstaltet? Oder brechen sie doch durch das Niedrige und Verworfene mit fühlbarer Kraft hindurch und machen den bösen Leidenschaften ernsthaft zu schaffen? Diese Fragen werden in vielen Fällen so beantwortet werden müssen, daß es zweifelhaft ist, ob der Frevler mehr dem Tragischen des Verbrechens oder dem der Schuld zugehöre. Kurz, es ist eine ziemlich weite Übergangsstrecke zwischen beiden Formen anzunehmen. Übergangsform.

Vom Goetheschen Faust wird es nicht zweifelhaft sein, daß in ihm der menschlich hohe Gehalt stets von einer Stärke ist, die es verhindert, ihn den ruchlosen Verbrechern zuzuzählen. Der Grabbesche Faust dagegen ergeht sich derart in maßlosen Greueln, auch erhält er durch das unersättlich Gierige seines ganzen Fühlens und Trachtens etwas so Gemeines und Wüstes, daß er weit mehr als der Goethesche nach der Seite des Ruchlosen hin liegt. Man kann in diesem Falle zweifelhaft sein, welche von beiden Arten des Tragischen vorliege. Schiller hat in Fiesco, Wallenstein, Maria Stuart schuldvolle Gestalten geschaffen, die durch eine fühlbare Kluft von dem verworfenen Verbrecher geschieden sind. Dagegen gehören Schillers Karl Moor, Holofernes, Herodes,

Hagen bei Hebbel, Danton bei delle Grazie der Übergangsstrecke zwischen beiden Arten an. Die Frevel sind so ungeheuer, daß sie das menschlich Große weit überwiegen; und doch ist andererseits das menschlich Große zu stark entwickelt, als daß von einem Wurzeln und Leben des ganzen Wesens im Bösen die Rede seine könnte.

Der Teufel in der Tragödie.

Hier ist auch die Frage aufzuwerfen, wie es mit der Tragik der Verkörperungen des Bösen, Satans und seiner Scharen, stehe. Bedingung der tragischen Wirkung ist natürlich auch hier das Vorhandensein großer Eigenschaften. Ein stolzer, kühner, hochfliegender, unbezwinglich starker, auch in Qualen trotziger Geist gibt der Teufelsnatur, trotzdem daß sie die Quintessenz des Bösen selber ist, eine Zumischung, auf Grund deren tragische Wirkung entstehen kann. Besonders günstig ist es für eine solche Wirkung, wenn der Dichter weiter die Vorstellung zu Grunde legt, daß Satan einst mit Gott gerungen habe, von ihm gestürzt worden sei, diesem Schicksal sich nur mit Grimm, Hohn und Pein unterworfen habe, den furchtbaren, qualvollen Kampf gegen Gott auch jetzt noch weiterkämpfe und weiterkämpfen werde. Hierdurch kommt in das Schicksal des Teufels Leid, Sturz, Vernichtung. Denke ich im besonderen an die Faustdichtungen, so kann eine weitere Hebung der tragischen Wirkung dadurch eintreten, daß der Teufel als von Haß und Grimm gegen Faust, der ihn erniedrigt und knechtet, und gegen die Menschen überhaupt erfüllt und gequält dargestellt wird. Ein Teufel, der sein Amt mit Spaß und Behagen ausübt, liegt abseits der Tragik. Daher ist Goethes Mephisto, wiewohl es ihm an Größe keineswegs fehlt, keine tragische Gestalt. Gerade was ihn zu einer so saftig menschlichen, lebensvoll individuellen Person macht: sein Behagen und Humor, läßt ihn nicht zu tragischer Wirkung kommen. Dies ist jedoch keineswegs ein Tadel; denn auch ohne an sich selbst tragisch zu wirken, bildet Mephisto ein äußerst wirkungsvolles, mit genialer Originalität gestaltetes und zugleich organisch eingefügtes Glied der Fausttragödie. Ganz anders wirken Mephostophilis bei

Marlowe, Satan und Leviathan in Klingers Faust, der Ritter in Grabbes Don Juan und Faust, Satan und seine Scharen in Miltons Verlorenem Paradies, Lucifer in Byrons Kain. Hier finden sich jene vorhin angedeuteten tragischen Elemente, wenn auch in verschiedenem Grade und verschiedenen Mischungen. In Byrons Lucifer ist das Berechtigte und Edle sogar derart gesteigert, daß dieser kühne, freie, furchtlose Geist an Größe selbst Jehovah übertrifft. Auch an Alberich in Wagners Nibelungenring ist hier zu erinnern. In dem Kampf der Weltmächte gegeneinander vertritt er die niedrig schlaue, haßerfüllte, rohe Gier nach Macht. Von großer tragischer Wirkung ist er nicht nur durch die wilde, zähe, erschreckende, dem ganzen Weltschicksal gefährliche Gewalt seiner Herrschgier und Rachewut, sondern auch durch das abgrundtiefe, vernichtende Leid, in das er durch Wotan, der ihm den Ring raubt, gestürzt wird.

Äußerster Gegensatz zum Tragischen des Verbrechens.

Noch sei auf den äußersten Gegensatz zum Tragischen des Verbrechens hingewiesen. Dieser ist nicht etwa dort zu suchen, wo die reine, hehre Unschuld durch Niedertracht ihren Untergang findet, sondern dort, wo das Gute *von innen her* den, der es thut, vernichtet. Es kommt der Fall vor, daß der Dichter das Gute im höchsten, erhabensten, stolzesten Sinn als ein Ziel hinstellt, dessen Erreichung einen die Natur des Menschen übersteigenden Kraftaufwand, eine gefährdende Anspannung und Aufregung verlangt und auf diese Weise etwas zu Grunde Richtendes in sich trägt. Soll diese Auffassung als innerlich berechtigt erscheinen, so müssen Situation und Person von außergewöhnlicher Art sein; insbesondere muß der Person ein hochgestimmtes, gewaltig emporgerichtetes Streben innewohnen. Sonst wäre es abgeschmackt, an die Person so schroffe und steile Forderungen zu stellen. Björnsons Drama „Über die Kraft“ fällt unter diesen Gesichtspunkt; ebenso Klara in Ibsens Brand. Hier liegt die Tragik darin, daß die Erreichung des Ideals als etwas die Natur des Menschen Gefährdendes und Zerrüttendes hingestellt wird.

Zehnter Abschnitt.

Die tragische Gegenmacht nach ihrer Berechtigung.

Unterschied in der Berechtigung der Gegenmacht.

Der Eindruck des Tragischen hängt wesentlich von Bedeutung und Wert der Gegenmacht ab. Wenn bei Shakespeare Brutus den Cäsar, bei Grabbe Heinrich der Löwe den Kaiser Barbarossa, bei Hamerling Robespierre Danton zu vernichten bestrebt ist, so liegt hier eine Gegenmacht von unvergleichlich höherem Gehalt und schwererem Gewicht vor, als etwa wo Jago den Othello, Marinelli Emilia Galotti oder in Sudermanns Katzensteg die Hunde von Schrandenern den Boleslav ins Verderben stürzen. Und zugleich leuchtet ohne weiteres ein, daß in der ersten Gruppe von Fällen das Verhältnis von Erschütterung und Befriedigung, von Niederdrückung und Erhebung ein fühlbar anderes sein müsse als in der zweiten Gruppe von Beispielen.

Es gilt zunächst, den durch diese Beispiele angedeuteten Unterschied in seiner Allgemeinheit genau festzustellen. Es kommt auf die Berechtigung der Gegenmacht gegenüber der tragischen Person an. In vielen Fällen ist die Gegenmacht von berechtigter Art; sie besitzt in ihrer Gegnerschaft gegen den tragischen Helden ein Recht, das fühlbar in die Wagschale fällt. In anderen Fällen entbehrt die tragische Gegenmacht jeder Berechtigung. Daß sie die tragische Person bekämpft, ist eine Thatsache, für die sich kein Rechtsgrund angeben läßt; von dem Standpunkt des Rechtes aus betrachtet, ist die Gegenmacht nichtiger Art. Ich unterscheide

demnach das **Tragische der berechtigten** und das **der nichtigen Gegenmacht**.

Die Berechtigung der Gegenmacht hat verschiedene Grade. Der höchste Grad von Berechtigung ist dort vorhanden, wo die tragische Hauptperson ein Bösewicht ist und die ihn vernichtende Gegenmacht das lautere Recht, die strahlende Reinheit, die segensreiche Zukunft darstellt. Von solcher Beschaffenheit ist das Verhältnis zwischen Richard III. und Richmond, zwischen Macbeth auf der einen und Macduff und Malcolm auf der anderen Seite. Hier wird die Berechtigung der tragischen Gegenmacht durch den Abstich der unbedingt rechtlosen Hauptperson gehoben. Dieser Abstich fehlt dort, wo die Hauptperson kein Bösewicht, sondern nur schuldvoll ist. Auch in diesem Fall kann die Gegenmacht das unbedingte Recht auf ihrer Seite haben; nur wird dieses nicht so stark wie in den Fällen der ersten Art durch den Kontrast gehoben. Diesen Fall finden wir in Grillparzers Ottokar, wo Rudolf von Habsburg den gewaltthätigen, maßlos herrschsüchtigen Böhmenkönig besiegt; in Tolstois Roman „Anna Karenina", wo Anna, dieser hochsinnigen, von unseliger Leidenschaft unwiderstehlich erfaßten Frau, ihr von ihr betrogener Ehegatte als Gegenmacht gegenübersteht. Oder wenn in Mascagnis Cavalleria rusticana Alfio, der in seiner Ehre gekränkte Ehegatte, Turiddu, den Geliebten seiner Frau, ersticht, so hat der Vertreter der tragischen Gegenmacht ohne Zweifel das unbedingte Recht auf seiner Seite; und doch ist Turiddu, die tragische Hauptperson, keineswegs ein Schurke und Bösewicht, sondern nur ein beklagenswerter Mensch, den in gefährlicher, verführerischer Lage eine übermächtige sündhafte Leidenschaft gewissenlos gemacht hat.

Das Tragische der berechtigten Gegenmacht: 1. Unbedingtes Recht der Gegenmacht.

In anderen Fällen liegt auf der Seite der tragischen Gegenmacht zwar nicht das unbedingte Recht, wohl aber ist in ihrem Auftreten eine **bedeutende Berechtigung** enthalten. Der Vertreter der tragischen Gegenmacht hat einen so fühlbar großen menschlichen Wert, er kann für seine Handlungsweise so viel gute Gründe in die Wagschale werfen, daß seine Berechtigung nicht

2. Bedeutende Berechtigung der Gegenmacht.

als gering, nicht als dem Nullpunkte benachbart empfunden wird. Es ist also in diesen Fällen auf Seite der tragischen Gegenmacht eine Verbindung von Recht und Unrecht vorhanden, und zwar von der näheren Bestimmtheit, daß das Recht von ansehnlicher Größe im Verhältnis zum Unrecht ist.

Mehrere Fälle je nach der Beschaffenheit der Hauptmacht.

Natürlich ergeben sich verschiedene Unterfälle, je nachdem sich die tragische Hauptperson zu Recht und Unrecht verhält. Es kommt vor, daß die Gegenmacht von der eben bezeichneten Art einer tragischen Hauptperson, die ohne Verschuldung ist, gegenübersteht. Ein hoher Mensch, ein lichtvoller Held wird in unverschuldetes Leid nicht durch einen Bösewicht, sondern durch einen Gegner gestürzt, der in seinem unberechtigten Vorgehen sich doch als eine Seele von Wert und Tugend, als einen auch nach der Seite des Guten ungewöhnlichen Helden erweist. Beispiele sind Cäsar und Brutus bei Shakespeare, Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe bei Grabbe. Cäsar erscheint bei Shakespeare wohl als ein überstarker Wille, aber frei von frevelnder Überhebung; Brutus That dagegen wird als aus Recht und Unrecht gemischt dargestellt. So ist es auch bei dem anderen Heldenpaar: Barbarossa ist ohne tragische Schuld, Heinrich der Löwe erscheint als von einer edlen, hochherzigen Schuld belastet. Aus der modernen Litteratur führe ich Ohnets Hüttenbesitzer an. Wenn Claire in der Brautnacht ihren reinen, edlen Gatten mit schneidender Kälte zurückstößt, so ist sie dazu durch die Umstände, unter denen diese Ehe zustande gekommen ist, bis zu gewissem Grade berechtigt. Doch ebensogut kann es vorkommen, daß die tragische Hauptperson ein Verbrecher ist und ihr eine stürzende Gegenmacht von der bezeichneten mittleren Beschaffenheit gegenübersteht. Als Beispiel kann Shakespeares Richard II. dienen: der schmachvoll regierende Richard wird durch Heinrich Bolingbroke gestürzt, dessen Vorgehen, so gewaltthätig und blutbefleckt es ist, dennoch durch die ganze Lage der Dinge ein nicht geringes Recht für sich hat. Eine besonders interessante Unterart des Tragischen aber entsteht dort, wo ein jeder der beiden Gegner

sowohl in bedeutendem Maße recht, als auch in bedeutendem Maße unrecht hat. Dieser Fall verdient eine etwas nähere Betrachtung.

Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner.

Ein jeder der beiden Gegner vertritt eine gute Sache, eine große Idee, eine tüchtige Art von Menschlichkeit, aber ein jeder in kurzsichtiger, übertriebener, verrannter, teilweise verkehrter, ins Gemeine verzerrter, kurz durch Einseitigkeit oder Schuld verunreinigter Weise. Das echt Menschliche ist auf beiden Seiten mit Widermenschlichem stark verquickt. Und bei jedem der beiden Gegner liegt die Einseitigkeit nach entgegengesetzter Richtung hin. Was der eine zuviel hat, daran hat der andere zu wenig. Was der eine übertreibt und überschätzt, das wird von dem anderen herabgedrückt und verkannt. Sie ergänzen einander, sie gehören ideell zusammen; allein sie sehen in ihrer Beschränktheit und Verranntheit dies nicht ein, und so sind sie gerade wegen ihrer ideellen Zusammengehörigkeit um so heftigere Feinde. Auf diese Weise sind die beiden Gegner durch innere Notwendigkeit gegeneinandergespannt, durch ihr eigenes aufeinander angelegtes Wesen feindselig ineinander verstrickt. Es ist ein Kampf, der aus dem innerlich verknüpften Gegensatz beider Naturen, also organisch, innerlich notwendig entspringt. Zu diesem Vorzug gesellt sich der weitere, daß die auf diesem Boden entspringenden Leidenschaften, Beglückungen, Schmerzen und Zerrüttungen einen besonders interessanten und umfassend menschlichen Gehalt besitzen. Denn jeder der beiden Kämpfer glaubt an das Gerechte und Heilige seiner Sache, an das Große und Erhabene der von ihm dargestellten Art von Menschlichkeit; jeder aber ist zugleich voll Verkennung, Härte und Ungerechtigkeit gegen den anderen, während er darin doch nur gut und gerecht zu verfahren glaubt; und keiner kann sich andererseits auch wieder dem Eindruck der Größe des anderen völlig entziehen. So entstehen edle Erhebungen der Seele, die doch voll Verblendung und Ungerechtigkeit sind, Schmerzen der kränkendsten Art, Willensanstrengungen, in denen tapfere Männlichkeit ihr Bestes leistet. Und noch ein anderer

Vorzug kommt hinzu. Während in vielen anderen Fällen die Gegenmacht an sich wenig oder gar nicht tragisch wirkt und zuweilen selbst die tragische Hauptperson — man denke an die verruchten Frevler — nur in untergeordneter Weise einen tragischen Eindruck hervorbringt, geht hier von jedem der beiden Gegner eine starke und tief gegründete tragische Wirkung aus. Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner — wie ich diese Form des Tragischen nennen könnte — ist auf diese Weise von überaus gewaltiger Tragik gefüllt und gesättigt. Von dem dreizehnten Abschnitt aus, wo die organischen Formen des Tragischen behandelt werden sollen, wird nochmals ein Licht auf diese Art des Tragischen fallen.[1])

Vorkommen dieser Art des Tragischen.

Auffallenderweise findet man diese wichtige Form des Tragischen nicht so häufig zur Darstellung gebracht, als man erwarten sollte; und wo sie uns entgegentritt, dort fehlt es doch gewöhnlich an der allseitigen und konsequenten Entwickelung der in ihr liegenden Vorzüge. Bei Goethe stoßen wir auf zwei Paare, die in dem hier geforderten Verhältnis stehen; nur hat die Gegenmacht eine Gestaltung erfahren, durch die sie am Tragischen nur geringen oder gar keinen Anteil hat. Ich meine Tasso und Antonio, und Faust und Mephisto. Besonders bei dem ersten Paar ist jene gegensätzliche Ineinanderverschränkung der Charaktere, welche die Grundlage für diese Form des Tragischen bildet, in ausgezeichneter Weise vorhanden. Man braucht nur an Leonorens Worte zu denken, wonach jene beiden nur darum Feinde sind, „weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte“, um sich die Zugehörigkeit der beiden zu der uns beschäftigenden Form des Tragischen deutlich werden zu lassen. Freilich zeigt nur Tasso eine entwickelte Tragik; Antonio dagegen erscheint als so fest in sich gegründet, daß die durch den Gegensatz zu Tasso in ihm

---

1) Vischer charakterisiert diese Art des Tragischen in § 137 seiner Ästhetik. Nur erhebt er die Bestimmungen dieser besonderen Art des Tragischen zu Bestimmungen des Tragischen überhaupt.

entstehenden Erregungen lange nicht bis an die Kraft des Tragischen heranreichen. Wenn ich Faust und Mephisto hier anführe, so denke ich dabei daran, daß Mephisto dem Faust gegenüber nicht bloß im Unrecht, sondern auch im Recht ist. Er hat unrecht, weil er Faust verflachen, erniedrigen will. Recht oder wenigstens teilweise recht aber hat er insofern, als er die Natur des Menschen nüchtern durchschaut, die Schranken des Menschlichen, wie der Dinge überhaupt erkennt, das Übersteigerte, Überfliegende in den menschlichen Bestrebungen verspottet, während Faust in dieser Hinsicht sich ausschweifenden Einbildungen hingibt. Mephisto vertritt Faust gegenüber teilweise einen gesunden kritischen Realismus. So gilt also nicht nur von Faust, daß er sowohl in hohem Grade recht als unrecht hat; sondern dasselbe gilt auch von Mephisto. An sich auf Ergänzung angelegt, bilden sie, weil dieses Ergänzungsverhältnis nicht für ihr Bewußtsein vorhanden ist, einen um so feindseligeren Gegensatz. Auch hier übrigens fällt die Tragik lediglich auf Seite des Faust; Mephisto wird, wie ich schon früher einmal bemerkte (S. 194), zu wenig leidend dargestellt, als daß er zu einer tragischen Person werden könnte. Von Schillers Dramen gehört Wallenstein hierher, insofern man dem Helden der Tragödie nicht bloß Octavio, sondern die Sache und Partei des Kaisers überhaupt gegenüberstellt. Aus Grabbe sind Don Juan und Faust zu nennen; sie bilden ein Paar, das jenes durch die innere Zusammengehörigkeit nur noch verstärkte feindselige Auseinandergehen der Charaktere in ausgezeichneter Weise darstellt. Nur hat der Dichter beide zu wenig in wirkliche Kämpfe verwickelt, als daß sie das Verhältnis von tragischer Macht und Gegenmacht in hervorragender Weise zur Darstellung brächten. Als weitere Beispiele nenne ich Danton und Robespierre bei Hamerling und in delle Grazies Epos, Heinrich IV. und Papst Gregor bei Wildenbruch, Magda und ihren Vater in Sudermanns Heimat, Johannes Vockerat und Anna Mahr auf der einen und die Vertreter der alten Sittlichkeit auf der anderen Seite in Hauptmanns Einsamen Menschen. Auch den Prinzen

Heinrich und den Heißsporn Percy bei Shakespeare kann man in gewissem Grade hierherzählen.

3. Geringe Berechtigung der Gegenmacht.

Wir haben innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht bis jetzt die beiden Formen betrachtet, in denen die Gegenmacht von unbedingter und von bedeutender Berechtigung ist. Als dritte Unterart sind die Fälle anzusehen, in denen die Gegenmacht zwar vorwiegend sich im Unrecht befindet, zugleich aber doch ein gewisses Recht in die Wagschale werfen kann. Die Gegenmacht hat eine geringe, aber doch fühlbare Berechtigung. Sie ist so dargestellt, daß wir gegen sie Partei ergreifen, uns aber doch sagen, daß sie manche Gründe für ihr Vorgehen anführen kann. Es bildet diese Form den Übergang zu dem Tragischen der nichtigen Gegenmacht. Als Beispiel kann Carlos in Goethes Clavigo angeführt werden. So sehr wir ihn verurteilen, weil er den Schwächling Clavigo zu grausamer Untreue und feigem Verrat überredet, so können wir uns doch — leider — andererseits nicht verhehlen, daß die Gründe, die er gegen die Heirat Clavigos mit der aus gewöhnlicher Familie stammenden, schwindsüchtigen Marie anführt, nicht ohne Berechtigung sind. Hierher gehören auch solche Fälle, wo die Gegenmacht zwar die geschichtliche Menschheitsstufe, in der sie wurzelt, mit ihren Schranken und Vorurteilen für sich anführen darf, zugleich aber doch sich uns das Gefühl aufdrängt, wie verhältnismäßig leicht es unter den obwaltenden Umständen gewesen wäre, sich von jenen Schranken und Vorurteilen zu befreien. So ist es in Michael Beers Paria, wo sich der hochherzigen Ehe zwischen einem Paria und einer Fürstentochter die Kastenvorurteile vernichtend entgegenstellen.

Das Tragische der nichtigen Gegenmacht: 1. Schurkerei als Gegenmacht.

Das Tragische der nichtigen Gegenmacht tritt in doppelter Gestalt auf: entweder ist die Gegenmacht ein Mensch, der mit Absicht auf den Untergang des tragischen Helden ausgeht, oder sie besteht in blinder Notwendigkeit. Der erste Fall ist dort vorhanden, wo der Vertreter der Gegenmacht in seinen Beweggründen, seiner Gesinnung, seiner ganzen Art von Menschlichkeit

nichts aufzuweisen hat, was ihm ein Recht gäbe, das Verderben der tragischen Person herbeizuführen. Es ist gemeine, elende Gesinnung, Erbärmlichkeit, Niedertracht, was dem tragischen Helden auflauert und den Sturz bereitet. Wie verbreitet diese Art des Tragischen ist, lehrt ein Blick auf Shakespeare: in seinen gewaltigsten Tragödien wird der Held durch verruchte Frevler gestürzt: Othello durch Jago, König Lear durch seine Töchter, König Duncan durch Macbeth, Hamlet durch seinen Oheim, Heinrich VI. durch Richard Gloster. Im Cymbelin wird durch die feige Schändlichkeit Jachimos, wenn auch nicht Verderben und Tod, so doch unermeßliches Leid über Leonatus und Imogen gebracht. Schiller hat besonders in den Räubern und in Kabale und Liebe die Gegenmacht in der Form von Schurkerei auftreten lassen. In Ibsens Volksfeind ist es Feigheit und Lüge, wodurch Doktor Stockmann um Stellung und Glück gebracht wird. In noch stärkerem Grade gehört Ibsen durch die Gestalt des Brand hierher. In vielsagend symbolischer Weise wird dargestellt, wie Brand, dieser durch Schrecken und Einsamkeit hindurchschreitende Erlöser der Menschheit, von der bei hoch und niedrig herrschenden Trägheit, Lauheit, Feigheit und Niedertracht verkannt, geschmäht, bekämpft, gesteinigt wird. Auch in Sudermanns Ehre ist die Gegenmacht nichtiger Art: sie besteht in den gemeinen Lebensanschauungen des niedrigen und vornehmen Gesindels, wie es uns in Hinter- und Vorderhaus gegenübertritt.

Man darf bei dieser Art des Tragischen ein gewisses Mißverständnis nicht aufkommen lassen. Es handelt sich nicht darum, ob überhaupt ein Recht vorliege, den tragischen Held zu Fall zu bringen, sondern allein darum, ob dieser bestimmte Vertreter der Gegenmacht ein Recht dazu habe. Es kann der Fall vorkommen, daß die erste Frage mit ja, die zweite mit nein beantwortet werden muß. Der tragische Held verdient den Untergang, und doch muß dieser bestimmten Person vermöge der Gemeinheit ihrer Gesinnung und Beweggründe das Recht, jener den Untergang zu bereiten, unbedingt abgesprochen werden. In einem

solchen Fall liegt ein Tragisches der nichtigen Gegenmacht vor, mag auch der tragische Held des Unterganges noch so wert sein. Bei Shelley wird Graf Cenci durch zwei gedungene Banditen im Schlafe ermordet. Wenn irgend jemand, so hat dieser ruchlose Frevler den Tod verdient; doch aber wäre es verfehlt, die beiden Meuchelmörder als berechtigte Gegenmacht anzuerkennen. Diese dürfen wir nur in den mißhandelten Kindern des Grafen, besonders in seiner von ihm geschändeten Tochter Beatrice, finden. Ein anderes Beispiel bietet Hamerlings Danton und Robespierre. Es ist in der Ordnung, daß Robespierre untergeht; und doch ist Tallien, der seinen Untergang herbeiführt, wegen der durchweg unreinen und gemeinen Beweggründe, nicht als berechtigte Gegenmacht anzusehen. Danton, durch Robespierre gestürzt, ist ein Beispiel des Tragischen der berechtigten Gegenmacht; Robespierre, durch den elenden Tallien zu Falle gebracht, führt uns das Tragische der nichtigen Gegenmacht vor Augen.

2. Blinde Notwendigkeit als Gegenmacht.

Zu dieser Art des Tragischen gehören nun aber auch alle die Fälle, in denen die tragische Person durch bloße Naturursachen, durch blinde Notwendigkeit ins Verderben gestürzt wird. Hier wird der Untergang nicht durch Absicht bereitet, sondern durch Zufall, wofern dieses Wort in dem weiten Sinne gebraucht wird, daß alle Verkettungen von Ursache und Wirkung, die nicht absichtliche Verknüpfungen sind, als Zufall bezeichnet werden. Darf ich denn nun aber wirklich diese Fälle zum Tragischen der nichtigen Gegenmacht zählen?

Bloße Natururſachen wird man im Ernste niemals als berechtigt zum Herbeiführen des Unterganges eines tragischen Helden ansehen dürfen. Vielmehr empfinden wir überall dort, wo ein großer Mensch durch blinde Natururſachen in Jammer und Verderben geworfen wird, dieses Eingreifen der Natur in die Entwickelung des Geistes als eine Brutalität. Es erscheint als hart, verletzend, erniedrigend, daß der zielvoll strebende, vorausschauend wirkende Menschengeist durch die hiergegen vollkommen gleichgültigen, vollkommen unintelligenten materiellen Verkettungen

plötzlich aus seiner Entwickelung gerissen und in Zerrüttung gestürzt wird; und als um so roher erscheint dies, von je größerem und vornehmerem geistigen Wesen der von solchem Lose getroffene Mensch ist. Es darf daher hier ohne Gezwungenheit der Ausdruck „nichtige Gegenmacht" angewandt werden.

Die Naturnotwendigkeit als tragische Gegenmacht tritt in zwei Formen auf: entweder in der Form einer zusammengehörigen, verhältnismäßig einheitlichen Kausalitätsreihe oder in der Form des unerwarteten Sichkreuzens zweier oder mehrerer nicht zusammengehöriger Kausalitätsreihen. Diese zweite Form ist der Zufall im engeren Sinne. Der erste Fall tritt insbesondere dort ein, wo die tragische Person durch Krankheit zu Grunde geht. Das Schicksal Novalis, Heinrich Heines, Otto Ludwigs zeigt uns leibliche, das Schicksal Hölderlins, des Malers Rethel, des Philosophen Nietzsche, des bayerischen Königs Ludwigs II. geistige Erkrankung als tragische Gegenmacht. Auch das Taubwerden Beethovens kann als Beispiel dienen. Für den Zufall im engeren Sinne als Gegenmacht lassen sich besonders Unglücksfälle als Beispiele anführen. Wenn beim Spazierengehen sich mein Leib an einer Stelle der Gasse gerade in demselben Augenblick befindet, in dem ein Ziegel vom Dach auf ebendieselbe Stelle herabfällt, so liegt hier jenes Sichkreuzen zweier nicht zusammengehöriger Kausalitätsreihen vor. Soll ein solcher Zufall tragisch wirken, so wird dabei insbesondere die Bedingung erfüllt sein müssen, die im sechsten Abschnitt als die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen bezeichnet wurde (S. 88 ff.; besonders S. 91 ff.). Wird der unselige Zufall so dargestellt, daß er den Eindruck hervorbringt, als ob der feindselige Dämon dieses Menschen darauf gelauert hätte, plötzlich hervorzustürzen und in eine gleichsam nicht geschützte Stelle dieses Lebenslaufes vernichtend einzubrechen, so wird dadurch der trivialen Natur des Zufalls erfolgreich entgegengewirkt. Unter solche Beleuchtung läßt sich z. B. das Schicksal des Philosophen Glogau rücken, der, endlich in reifem Mannesalter zur Erfüllung seines lange gehegten sehn-

Zwei Unterarten.

lichen Wunsches gelangt, die Stätten zu sehen, wo sein über alles geliebter und verehrter Plato gewandelt, wenige Tage nach seiner Ankunft auf griechischem Boden beim Einsteigen in einen schon im Abfahren begriffenen Eisenbahnzug einen fürchterlichen Tod findet. Ebenso kann das Ertrinken Shelleys im Meere infolge eines Gewittersturmes, der das Boot zum Umschlagen brachte, als Beispiel angeführt werden. Auch der Tod in der Schlacht gehört unter Umständen hierher. Freilich besteht hier die Gegenmacht nur zum Teil in einem Zufall; denn auf Seite der Gegenmacht ist ja die Absicht vorhanden, Feinde zu töten. Nur der Umstand, daß die Kugel gerade diesen bestimmten Mann trifft, ist zufälliger Art. Der Heldentod Ewald Kleists, Theodor Körners fällt daher zum Teil unter den Gesichtspunkt des tragischen Zufalls.

Wichtigkeit dieser Einteilung des Tragischen.

Liegt denn nun auch ein Recht vor, den Unterschied zwischen berechtigter und nichtiger Gegenmacht als einen Unterschied hinzustellen, der für das Tragische hervorragende Bedeutung hat und eine wichtige Gliederung des Tragischen begründet? Nur dann besteht ein Recht dazu, wenn sich zeigen läßt, daß durch den bezeichneten Unterschied der Eindruck des Tragischen nach zwei charakteristischen und wertvollen Seiten auseinandertritt.

Einfluß auf den pessimistischen Charakter des Tragischen.

Ist die tragische Gegenmacht ein der tragischen Person ebenbürtiger oder ihr an menschlichem Werte überlegener Held, so tritt das Furchtbare, das in dem Sturz der tragischen Person liegt, in gemilderter Form auf: das Harte, Schneidende, Erschreckende, Betäubende des Sturzes ist nicht mit unerbittlicher Konsequenz entwickelt. Wir stehen unter dem Eindrucke, daß das Große in der Welt durch ein gleichfalls Großes, wo nicht gar Größeres zu Falle kommt. Daher fehlt einem solchen Sturze der tragischen Person besonders die Wirkung nach der Richtung des uns Demütigenden, Erniedrigenden hin. Ganz anders dort, wo die Gegenmacht nichtiger Art ist. Geht das Große durch moralische Erbärmlichkeit oder elenden Zufall zu Grunde, so fühlen wir uns beschämt, herabgewürdigt. Durch die Nichtigkeit der Gegenmacht wird der pessimistische Stachel des Tragischen fühlbar

verschärft, während umgekehrt die Größe der Gegenmacht der pessimistischen Grundstimmung des Tragischen entgegenwirkt. Von der Beschaffenheit der Gegenmacht geht sonach eine entgegengesetzte Wirkung auf das Gemüt aus: das eine Mal hat sie die Tendenz zur Linderung, das andere Mal zur Verschärfung des tragischen Wehes.

Hierin liegt auch schon, daß von den beiden Arten des Tragischen ein wesentlich verschiedenes Licht auf die Welt überhaupt fällt. Der Charakter des Weltganges erscheint in der zweiten Art des Tragischen irrationeller, absurder, allem Versöhnlichen weiter abliegend. Der Weltgang ist unter den Gesichtspunkt der Herrschaft des Endlichsten gerückt. Im ersten Falle dagegen macht die Welt einen edleren, vornehmeren Eindruck. Dem großen Individuum wird die Ehre zu teil, mit einem anderen großen Menschen zu ringen und von ihm besiegt zu werden.

Einfluß auf den psychologischen Wert.

Auch nach ihrem psychologischen Werte sind beide Arten des Tragischen verschieden. Steht dem tragischen Helden ein groß und reich angelegter Gegner gegenüber, so kann sich auf Seite der Gegenmacht das Menschliche in weit umfassenderer und interessanterer Weise entwickeln als in dem Falle, wo der Vertreter der Gegenmacht ein schuftiger Wicht ist. Die Gefühle und Leidenschaften, die in dem großen ebenbürtigen Gegner entstehen, sind vielgestaltiger, reicher an Gegensätzen, offenbaren das Menschliche in erschöpfenderer Weise als die Gefühle und Leidenschaften eines Jammermenschen oder eines einfachen Bösewichtes. Natürlich ist dies nur nur als im Durchschnitt geltend gesagt.

Höherer Wert des Tragischen der berechtigten Gegenmacht.

So werden wir schließlich darauf geführt, daß das Tragische der berechtigten Gegenmacht die menschlich bedeutungsvollere von beiden Gestalten des Tragischen ist. Dies liegt schon in dem soeben Gesagten. Dazu kommt aber noch, daß wir von dem Tragischen der berechtigten Gegenmacht weit mehr auf den Höhen der Menschheit gehalten werden. Auch die Gegenmacht läßt uns hier dem näher bleiben, was dem menschlichen Leben Wert und Gehalt gibt.

Schluß-bemerkung.

Ich habe in diesem Abschnitt von den inneren Gegenmächten — man denke an den siebenten Abschnitt — völlig abgesehen. Die Einteilung nach dem Grade der Berechtigung führt nur rücksichtlich der äußeren Gegenmacht zu klaren und ersprießlichen Ergebnissen. Wollte man diesen Einteilungsgrund auf die innere Gegenmacht anwenden, so würde man sich hiermit einer unzweckmäßigen Aufgabe unterziehen. Auch habe ich das Zusammenwirken der äußeren Gegenmächte außer acht gelassen. Die Gesamtgegenmacht ist in der Regel mannigfaltig zusammengesetzt. Der Hauptgegenmacht gesellen sich feindselige Mächte zweiten und dritten Ranges, ferner helfende Umstände und Verhältnisse hinzu. Oft zerlegt sich auch die Hauptgegenmacht in eine Anzahl selbständig und verschiedenartig vorgehender Personen. Um nicht in ein dem Leser lästiges Häufen zu verfallen, habe ich hiervon abgesehen und lediglich solche Gegenmächte ins Auge gefaßt, die unzweifelhaft im Mittelpunkte der Gegenbewegung stehen und von ausschlaggebender Bedeutung sind.

Elfter Abschnitt.

Die erhebenden Momente im tragischen Untergang.

Zug um Zug entwickelt sich vor unseren Augen das Tragische, sich bereichernd und vertiefend, sich zu Mannigfaltigkeit und Gegensatz auseinanderspannend. Indem ich das mir vorschwebende Bild des Tragischen, wie es sich mir aus nachdenklicher reichhaltiger Erfahrung hergestellt hat, in seine Elemente zergliedere, wachsen diese zugleich zu durchsichtigem, begriffenem Zusammenhange zusammen. Die Analyse wird, indem sie ausgeübt wird, aus sich selbst zur Synthese. Verbindung von Analyse und Synthese.

Diese Methode bringt es mit sich, daß manche Züge, die für Gefühl und Anschauung *sofort* als wichtig und charakteristisch hervorspringen, von der Analyse, um der Zweckmäßigkeit des Fortganges willen, erst an *späte*r Stelle vorgenommen werden können. Dies gilt auch hier von einem Grundzuge des Tragischen: von dem Erhebenden in ihm. Dem Deutschen ist besonders durch Schiller, aber auch durch Goethe, ebenso durch Grillparzer das erhebende Moment im Tragischen nach seiner ganzen Stärke nahe gelegt. Und so wird wohl schon mancher Leser sich gefragt haben, ob Schillers bekanntes Distichon von dem großen, gigantischen Schicksal, welches den Menschen *erhebt*, wenn es den Menschen zermalmt, für mich nicht gesagt worden sei. In der That, es würde im Bilde des Tragischen ein entscheidend wichtiger Zug fehlen, wenn nicht der im erhebenden, Das Erhebende im Tragischen.

reinigenden, befreienden, erlösenden Sinne wirkenden Elemente im Tragischen mit allem Nachdruck gedacht würde.

Völlig fremd allerdings sind wir bisher dieser Seite des Tragischen nicht geblieben. Einmal sind wir ihr dort begegnet, wo vom Tragischen der Schuld und des Verbrechens die Rede war. Dort erschienen Leid und Untergang als gerechte Strafe und Sühne. Hierdurch wird das Furchtbare, das die Grundstimmung des tragischen Leidens und Untergehens bildet, gemildert, es zieht sich vor der entgegenwirkenden Kraft sittlicher Befriedigung in gewisse Grenzen zurück (S. 157 ff.). Das zweite Mal begegneten wir einem erhebenden Moment des Tragischen im vorigen Abschnitte, wo von der berechtigten Gegenmacht gehandelt wurde. Ist die Macht, durch die der tragische Held gestürzt wird, von ebenbürtiger oder gar höherer Geltung, so wird dem schneidenden Weh, das vom Tragischen ausgeht, gleichfalls entgegengewirkt. Von der berechtigten Gegenmacht geht eine Tendenz zur Linderung des tragisch Furchtbaren aus (S. 206 f.).

Jetzt nun seien die erhebenden Momente, die im Tragischen wirken, im Zusammenhange behandelt. Diese Momente machen sich zwar auch im tragischen Leiden, das zum Untergange erst hinführt, geltend; zu voller Bestimmtheit und nachdrücklicher Wirksamkeit indessen treten sie erst im tragischen Untergange hervor. Wir wollen daher im folgenden, indem wir nach den erhebenden Momenten fragen, nur das tragische Leiden auf seinem Gipfelpunkte, wo es sich zum Untergange verschärft, ins Auge fassen.

Völliges Fehlen der Erhebung ist ausgeschlossen.

Ein völliges Fehlen der Erhebung im Tragischen ist ausgeschlossen. Dies erhellt schon daraus, daß der tragischen Person, wie uns längst feststeht (vgl. S. 64 ff.), der Charakter der Größe in unveräußerlicher Weise zukommt. Auch in Not und Jammer, in Schrecken und Untergang muß die tragische Person, wenn sie nicht aus der Wirkungsart des Tragischen herausfallen soll, Größe an den Tag legen. Wo ein Mensch, mag er auch vorher groß dagestanden sein, in den Stunden höchsten Leides sich feige

und jämmerlich benimmt, haltlos in sich zusammenbricht, in stumpfsinnige Gleichgültigkeit verfällt, dort ist es mit dem Eindruck des Tragischen zu Ende. Zeigt aber so das tragische Individuum auch in den härtesten Zeiten einen großen Sinn, so ist damit auch gesagt, daß eine erhebende, der pessimistischen Grundstimmung entgegenstrebende Wirkung von ihm ausgeht. Es entsteht in uns das Gefühl, daß selbst die heftigsten, unerträglichsten Angriffe des Schicksals den Menschen nicht klein zu machen vermögen, daß der menschliche Geist und Wille auch den zerschmetternden Schicksalsgewalten gegenüber etwas ihnen Gewachsenes, ja Überlegenes in sich trägt.

Ästhetischer Gewinn in doppelter Hinsicht: 1. Erhöhung der künstlerischen Freiheit.

Durch die erhebenden Momente wird das Tragische, dies läßt sich schon hier einsehen, nach zwei Richtungen hin ästhetisch gewinnen. Erstens ist ins Auge zu fassen, daß die künstlerische Freiheit des Betrachtens und Genießens sich um so vollkommener entfaltet, je mehr durch den im Kunstwerk zur Darstellung gebrachten Inhalt die sittlichen und eudämonistischen Grundforderungen des Gemütes befriedigt werden. Wenn uns in einem Kunstwerk das menschliche Leben als ein trostlos furchtbares Getriebe, als ein lediglich zur Qual bestimmter Schauplatz, als ein Kampf, in dem das Gemeine und Böse das Edle und Gute äußerlich und innerlich vernichtet, dargestellt wird, so kann jene beschauliche, von der lastenden, stachelnden Wirklichkeit abgelöste, über den Gegenständen frei schwebende Haltung, die das Ausgezeichnete der künstlerischen Stimmung bildet, nur in gehemmter, verkümmerter Weise zustande kommen. Es ist daher eine für das Gedeihen des künstlerischen Betrachtens und Genießens höchst wichtige Bedingung, daß uns die Kunst einen Inhalt vorführe, dem das Erquickende, Erhebende, Befreiende, Erlösende nicht fehlt. Um eine kurze Bezeichnung zu haben, wird man vielleicht am besten sagen dürfen, daß der Kunst die Harmonie des Inhalts als Ziel vorschweben müsse.

Vergegenwärtigen wir uns nun das Tragische, wie es sich uns bis jetzt entwickelt hat, so dürfen wir uns nicht verhehlen,

daß es in dieser Gestalt der eben angedeuteten Forderung nur sehr wenig entspricht. Das Schwerlastende, Niederdrückende herrscht im Tragischen, soweit wir es bisher kennen gelernt haben, derart vor, daß es keinesfalls einen für die Entfaltung jener entlasteten, leicht atmenden, im tiefsten Grunde heiteren künstlerischen Stimmung günstigen Boden bildet. Es wäre daher für die ästhetische Wirksamkeit und den ästhetischen Rang des Tragischen von hoher Bedeutung, wenn es sich herausstellen sollte, daß innerhalb des Tragischen durch seine eigene Natur die Entfaltung erhebender, versöhnender, befreiender Momente in großem Umfange gefordert sei. Und dieser Sachverhalt wird sich ohne Schwierigkeit ergeben.

Zwei einander relativ entgegenwirkende ästhetische Normen.

Man darf sich nun freilich zu der erhebenden Seite am Tragischen nicht von vornherein die Stellung geben, daß um jeden Preis möglichst viel Erhebendes herausgepreßt werden müsse, damit nur ja im menschlichen Gemüte keine Dissonanz ungelöst bleibe. Man hat sich vielmehr mit allem Nachdruck vor Augen zu halten, daß die Kunst einer Forderung unterliegt, die, wenn sie vollständig erfüllt werden soll, jener Tendenz der Kunst auf Harmonie des Inhalts bis zu gewissem Grade entgegenwirkt, und die so wichtig ist, daß sie auch auf die Gefahr hin, jener Tendenz fühlbaren Schaden zuzufügen, verwirklicht werden muß. Diese teilweise entgegenwirkende Forderung ist die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen. Denn zur Bedeutung des menschlichen Lebens gehört nun einmal auch der Sieg und die Herrschaft des Gemeinen und Elenden, das dumpfe, lichtlose Zugrundegehen großer Seelen in Verkennung, Schmach und Zerrüttung, die Verkümmerung und innere Zerstörung edler Anlagen und reiner Herzen, überhaupt Schicksale von niederdrückender und jammervoller Art. Es wäre eine Entstellung des Sinnes und Wertes des Lebens, eine schwachnervige oder gar feigherzige Schönfärberei, wenn diese unerfreulichen, abstoßenden, zermalmenden Seiten des Lebens aus der Kunst verbannt würden. Da wird es sich nun vielleicht auch im Gebiete des

Tragischen so gestalten, daß um der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen willen Formen des Tragischen gefordert werden, welche die ethischen und eudämonistischen Bedürfnisse des Gemütes nur in geringem Grade befriedigen und daher auch die Freiheit des künstlerischen Genießens nur in eingeschränkter Weise zustande kommen lassen. Und in der That: es wird sich zeigen, daß die erhebenden Momente, wenn sie auch freilich niemals ganz fehlen dürfen, doch stark zurücktreten können, und daß durch dieses Zurücktreten eigentümliche Formen des Tragischen bedingt werden. In diesen Formen bringt sich die innere Wahrheit des Lebens auf Kosten der erhebenden Momente und ebendamit auch auf Kosten der künstlerischen Stimmung zum Ausdruck. Es wird daher diesen Formen des Tragischen kein so hoher ästhetischer Wert wie jenen Arten zuerkannt werden können, die beide Normen — die des Menschlich-Bedeutungsvollen und die des harmonischen Inhalts — zugleich erfüllt zeigen. Doch aber wäre es engherzig, sie aus dem Reiche des Tragischen zu verweisen und das ästhetisch Interessante an ihnen zu verkennen. So haben wir also von vornherein ein in seiner Wirksamkeit mannigfaltig abgestuftes Vorkommen der erhebenden Momente des Tragischen zu erwarten.[1])

Noch in einer zweiten Richtung entspringt durch die Aufnahme der erhebenden Momente in das Tragische ein ästhetischer Gewinn. Das Tragische wird hierdurch gefüllter, gesättigter; es erhält in sich selbst gegensätzliche Spannung, ein sich in Widerstreit bewegendes Leben und — so darf ich hinzusetzen — eine aus Bruch und Widerstreit hervorgehende Vermittelung und Ausgleichung. So viele Vorzüge auch diejenigen ästhetischen Gestaltungen haben mögen, die sich, wie das Anmutige, durch Einfachheit, Stille, innere Gleichheit kennzeichnen, so ragen doch

2. Gegensatzvollere Menschlichkeit.

1) Über das Verhältnis der oben in Frage stehenden beiden Normen habe ich in meinen Ästhetischen Zeitfragen (S. 216 f.) gehandelt. Ich habe dort das Eigentümliche dieses Verhältnisses unter den Begriff der ästhetischen Antinomie gebracht.

solchen Fall liegt ein Tragisches der nichtigen Gegenmacht vor, mag auch der tragische Held des Unterganges noch so wert sein. Bei Shelley wird Graf Cenci durch zwei gedungene Banditen im Schlafe ermordet. Wenn irgend jemand, so hat dieser ruchlose Frevler den Tod verdient; doch aber wäre es verfehlt, die beiden Meuchelmörder als berechtigte Gegenmacht anzuerkennen. Diese dürfen wir nur in den mißhandelten Kindern des Grafen, besonders in seiner von ihm geschändeten Tochter Beatrice, finden. Ein anderes Beispiel bietet Hamerlings Danton und Robespierre. Es ist in der Ordnung, daß Robespierre untergeht; und doch ist Tallien, der seinen Untergang herbeiführt, wegen der durchweg unreinen und gemeinen Beweggründe, nicht als berechtigte Gegenmacht anzusehen. Danton, durch Robespierre gestürzt, ist ein Beispiel des Tragischen der berechtigten Gegenmacht; Robespierre, durch den elenden Tallien zu Falle gebracht, führt uns das Tragische der nichtigen Gegenmacht vor Augen.

2. Blinde Notwendigkeit als Gegenmacht.

Zu dieser Art des Tragischen gehören nun aber auch alle die Fälle, in denen die tragische Person durch bloße Naturursachen, durch blinde Notwendigkeit ins Verderben gestürzt wird. Hier wird der Untergang nicht durch Absicht bereitet, sondern durch Zufall, wofern dieses Wort in dem weiten Sinne gebraucht wird, daß alle Verkettungen von Ursache und Wirkung, die nicht absichtliche Verknüpfungen sind, als Zufall bezeichnet werden. Darf ich denn nun aber wirklich diese Fälle zum Tragischen der nichtigen Gegenmacht zählen?

Bloße Naturursachen wird man im Ernste niemals als berechtigt zum Herbeiführen des Unterganges eines tragischen Helden ansehen dürfen. Vielmehr empfinden wir überall dort, wo ein großer Mensch durch blinde Naturursachen in Jammer und Verderben geworfen wird, dieses Eingreifen der Natur in die Entwickelung des Geistes als eine Brutalität. Es erscheint als hart, verletzend, erniedrigend, daß der zielvoll strebende, vorausschauend wirkende Menschengeist durch die hiergegen vollkommen gleichgültigen, vollkommen unintelligenten materiellen Verkettungen

plötzlich aus seiner Entwickelung gerissen und in Zerrüttung gestürzt wird; und als um so roher erscheint dies, von je größerem und vornehmerem geistigen Wesen der von solchem Lose getroffene Mensch ist. Es darf daher hier ohne Gezwungenheit der Ausdruck „nichtige Gegenmacht“ angewandt werden.

Die Naturnotwendigkeit als tragische Gegenmacht tritt in zwei Formen auf: entweder in der Form einer zusammengehörigen, verhältnismäßig einheitlichen Kausalitätsreihe oder in der Form des unerwarteten Sichkreuzens zweier oder mehrerer nicht zusammengehöriger Kausalitätsreihen. Diese zweite Form ist der Zufall im engeren Sinne. Der erste Fall tritt insbesondere dort ein, wo die tragische Person durch Krankheit zu Grunde geht. Das Schicksal Novalis, Heinrich Heines, Otto Ludwigs zeigt uns leibliche, das Schicksal Hölderlins, des Malers Rethel, des Philosophen Nietzsche, des bayerischen Königs Ludwigs II. geistige Erkrankung als tragische Gegenmacht. Auch das Taubwerden Beethovens kann als Beispiel dienen. Für den Zufall im engeren Sinne als Gegenmacht lassen sich besonders Unglücksfälle als Beispiele anführen. Wenn beim Spazierengehen sich mein Leib an einer Stelle der Gasse gerade in demselben Augenblick befindet, in dem ein Ziegel vom Dach auf ebendieselbe Stelle herabfällt, so liegt hier jenes Sichkreuzen zweier nicht zusammengehöriger Kausalitätsreihen vor. Soll ein solcher Zufall tragisch wirken, so wird dabei insbesondere die Bedingung erfüllt sein müssen, die im sechsten Abschnitt als die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen bezeichnet wurde (S. 88 ff.; besonders S. 91 ff.). Wird der unselige Zufall so dargestellt, daß er den Eindruck hervorbringt, als ob der feindselige Dämon dieses Menschen darauf gelauert hätte, plötzlich hervorzustürzen und in eine gleichsam nicht geschützte Stelle dieses Lebenslaufes vernichtend einzubrechen, so wird dadurch der trivialen Natur des Zufalls erfolgreich entgegengewirkt. Unter solche Beleuchtung läßt sich z. B. das Schicksal des Philosophen Glogau rücken, der, endlich in reifem Mannesalter zur Erfüllung seines lange gehegten sehn-

Zwei Unterarten.

geschlossen, die siegreiche feindliche Macht zu Falle zu bringen. So steht also der Unterliegende, so verletzt, verhöhnt, gekränkt er sich fühlt, doch in straff aufrechter Haltung da. Dies kann als vierter Faktor hervorgehoben werden. Trotz der Niederlage in den zur Entscheidung gebrachten Machtfragen fühlt sich der Held im Innersten seines Wesens ungebrochen und unbesiegbar.

Es ist klar: wo eine solche Gemüts- und Charakterhaltung vorliegt, dort ist ein gewisses Gegengewicht gegen die niederdrückende Wirkung vorhanden, die von dem Untergange des großen Menschen ausgeht. Der Unterliegende trägt etwas in sich, wodurch er dem siegreichen bösen Schicksal gewachsen ist. Dieses erhebende Moment kommt sowohl bei schuldlosen, als auch bei schuldvollen tragischen Personen vor. Gerade bei ruchlosen Verbrechern finden wir es häufig. Freilich liegt, je schwerer die Schuld ist, um so weniger ein Recht zur Auflehnung gegen die rächenden Mächte vor. Nichtsdestoweniger wirkt auch beim Verbrecher die aufrechte, ungebrochene Haltung des Willens als ein Gegengewicht gegen das Entsetzliche des Unterganges. Dies fühlt man z. B. an der Rede, die Richard III., nachdem er von seinem Gewissen gepeinigt worden, unmittelbar vor seinem Tode an seine Krieger hält.

Beispiele

Der Trotz als erhebendes Moment kommt überaus häufig vor. Als ausgezeichnete Beispiele erwähne ich den Prometheus bei Äschylos, dessen Trotz dem Gefühl des Rechtes und der sittlichen Überlegenheit entspringt, und von dem August Wilhelm Schlegel sagt, daß der Triumph des Unterliegens niemals glorreicher gefeiert worden sei;[1]) den Satan in Miltons Verlorenem Paradies, der den Qualen, die seinem Sturz aus dem Himmel folgen, unbezwingliche Willensstärke, Haß und Empörung entgegensetzt, und den Don Juan bei Grabbe, der angesichts des sich

1) A. W. v. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. S. 110. Unvergleichlich gewaltig und tiefsinnig spricht über den Prometheus des Äschylos Klein in der Geschichte des Dramas (Bd. 1, S. 186 ff., 236 ff.).

öffnenden Abgrundes der Hölle die an die Bedingung der Reue geknüpfte Rettung ohne Wanken zurückweist. Natürlich kann der Trotz sehr verschiedene Gestalten annehmen. Bald tritt das Gefühl der Kränkung und Bitterkeit, bald das der Geringschätzung und Verachtung der feindlichen Macht (so bei Varus in Kleists Hermannsschlacht) farbegebend hervor. Bald wechselt der Trotz mit Gefühlen der Verzweiflung und Erweichung (so bei Hauptmanns Florian Geyer), bald mit solchen der Ergebung ab, bald bildet er den beharrenden Grundton der Stimmung. Verwandt dem Trotze ist die Unnachgiebigkeit Philoktets, die, nach Kleins Worten, als „tiefberechtigte Empörtheit eines großen Heldenherzens über erduldete Kränkung“ erscheint.[1])

Das Gemütsverhältnis des Helden zum feindlichen Schicksal wirkt aber nicht nur dann in erhebendem Sinne, wenn es die Haltung des Trotzes zeigt. Es lassen sich hieran mehrere andere Formen reihen, die gleichfalls von erhebender Wirkung sind. An zweiter Stelle nenne ich die ruhige Gefaßtheit, den stoischen Gleichmut, die kalte Entschlossenheit im Ertragen von Leid und Untergang. Es hat diese Form mit der vorigen das straffe, unbezwingliche Aufrechtstehen des tragischen Charakters gemeinsam. Doch fehlen hier die Auflehnung, der Grimm, die Anklagen gegen das verfolgende Schicksal. Darum aber ist doch keineswegs etwas von ehrfurchtsvoller Ergebung in das hohe und heilige Walten des Schicksals vorhanden. Das Schicksal wird, wie im vorigen Fall, als feindliche, harte Macht, ohne alle Wendung ins Freundliche und Wohlmeinende, empfunden. Doch aber fehlt der Feindlichkeit andererseits jener Stachel, der für die erste Form charakteristisch war. Vielmehr wird hier die Auffassung des Schicksals in solchem Grade von dem Gesichtspunkt der unvermeidlichen Notwendigkeit beherrscht, daß sich gegen das Schicksal keine Affekte entwickeln können. Mit harter, kalter Gleichgültigkeit sieht der untergehende Held sich die Geschicke vollziehen. Natürlich ist hiermit nur ein

b) Der Gleichmut im Untergang.

1) Klein, ebendaselbst, S. 372.

Typus gezeichnet, der in mancherlei Färbungen, Abänderungen, Annäherungen vorkommen kann.

Beispiele.

Denkt man an Shakespeare, so stehen vor allem Brutus und Cassius als Beispiele für das stoisch gefaßte In-den-Tod-Gehen vor Augen. Doch bietet Shakespeare auch noch andere Helden dar, die als Beispiele dienen können: so Antonius in der Cleopatratragödie, Clifford und Warwick in Heinrich VI. Hebbel hat uns in Hagen einen gewaltigen Vertreter dieser ehernen, finsteren Ruhe hingestellt, die bis zum blutigen Ende ohne Murren und Anklagen, treu und einfach aushält.

c) Ergebung in das Schicksal.

Der trotzigen Auflehnung und der kalten Gefaßtheit reiht sich an dritter Stelle die ehrfurchts- und ergebungsvolle Gemütshaltung an. Auch hierin liegt ein erhebendes Moment. Dem feindlichen Schicksal zeigt sich der Mensch auch dann gewachsen, wenn er freiwillig, aus tiefer Einsicht in den Zusammenhang der Dinge, zu der Anerkennung kommt, daß das unheilvolle Walten der höheren Mächte doch im Grunde weise, gerecht und heilvoll sei. Wiewohl der Mensch auch hier die Feindschaft des Schicksals schmerzvoll fühlt, so geht er doch in einer mit ihm versöhnten Gemütsverfassung aus dem Leben. Selbst indem er die Bitternisse des Unterganges durchkostet, flicht er, wenn vielleicht auch scheu und zögernd, über die Schmerzen hinweg einen Bund mit dem Schicksal. So liegt in diesem Falle nicht nur darum Erhebung vor, weil sich die tragische Person dem feindlichen Schicksal gewachsen zeigt, sondern auch darum, weil durch eine Gegenwirkung in ihrem Gemüte die Schmerzen des Unterganges gelöst, gemildert, verklärt werden. In der trotzigen Auflehnung und dem stoischen Gleichmut ist von einer lösenden Einwirkung auf die Schmerzen des Helden nichts zu finden. Dort bleibt das Leid wie eine starre, dumpfe Last auf dem Gemüte liegen.

Ergebung des Verbrechers.

Diese ergebungsvolle Gemütshaltung kommt besonders bei schuldvollen Charakteren vor. Die Verhängung von Leid und Untergang wird als gerecht und heilsam empfunden; das vernichtende Schicksal verliert seinen feindlichen Stachel. Ergeben

nimmt der Verbrecher das höchste Leid als verdiente Strafe auf sich. So ist es bei Karl Moor: er erkennt voll Schrecken, daß er am Zugrundegehen der sittlichen Weltordnung gearbeitet habe, und nimmt den Tod in der Überzeugung auf sich, daß er als Opfer für die von ihm mißhandelte heilige Weltordnung fallen müsse. Ein weiteres hierher gehöriges Beispiel bietet Schiller in seiner Maria Stuart dar. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich in derartigen Fällen mit diesem erhebenden Momente zugleich ein anderes verbindet, das als moralische Reinigung bezeichnet werden kann. Von dieser Art der Erhebung wird sogleich in anderem Zusammenhange die Rede sein.

Aber auch dort, wo der leidende Mensch sich von jeder Schuld frei weiß, kann es zu ergebungsvoller Gemütsstimmung kommen. Wird auch das Walten des Schicksals als hart und grausam empfunden, so besteht doch zugleich die ahnende Überzeugung, daß in diesem Walten, so unbegreiflich es erscheinen möge, doch ein heiliger, letzten Endes guter Sinn liegen müsse. Und so beugt sich der untergehende Held in ahnender, glaubender Unwissenheit vor dem Spruche des Schicksals. Das griechische Drama bietet hierfür, wie es die Stellung des griechischen Bewußtseins zum Schicksal erwarten läßt, erleuchtende Beispiele. Besonders ragt Ödipus auf Kolonos hervor. Zwar fühlt der blinde Greis das Widersinnige des über ihn verhängten Schicksals; allein dieses Gefühl entwickelt sich nicht; vielmehr wird es durch das Bewußtsein zurückgehalten, daß das Verhängte recht sei und daher mit ehrfurchtsvoller Scheu hingenommen werden müsse. Das Walten der Götter erscheint als ein feierliches Geheimnis, das fromm zu verehren sei. Ähnliches gilt von Ajas: trotz dem Grauen, das er vor den göttlichen Schickungen empfindet, wendet er sich doch vertrauensvoll an die Götter, da ihm der Glaube selbstverständlich ist, daß die Götter alles fügen, wie es in der Ordnung ist.

Ergebung des Schuldlosen.

Nur die Ergebung, wie sie vorhin geschildert wurde, das heißt: die hohe, ehrfurchtsvolle, stille Ergebung ist ein wirksames

erhebendes Moment. Andere Arten der Ergebung wirken weit weniger in diesem Sinne. Am wenigsten die dumpfe und grimmige Ergebung. Hier ist wohl auch die Stimmung des Sichfügens und Beugens vorhanden; aber zugleich ist im Herzen verborgen knirschender Groll, zurückgehaltene Wut gegenwärtig. Auch die weiche, wehmutsvolle, klagende Ergebung wirkt nur in geringem Grade als erhebendes Moment.

d) Jubelndes Schreiten in den Untergang.

Noch eine *vierte* Form der Erhebung in dem Verhältnisse des Gemütes zum feindlichen Schicksal kann hervorgehoben werden. In der dritten Form klingt zwar die Stellung des Gemütes zum Schicksal versöhnungsvoll aus; aber es wird doch das Schicksal als feindlich, als Wehe zufügend empfunden. Hier ist auch dieser Mißklang verschwunden. Der Mensch geht freudig, jubelnd, in dem alles andere zurückdrängenden Gefühl der Erhabenheit und des Sieges in den Untergang. Es kann sich dabei um einen nur innerlichen oder einen zugleich auch äußeren Sieg handeln. Wenn Ingo bei Freytag hochgemut, triumphierend, in dem Gefühl, sich selber treu geblieben zu sein, ganz nur seiner hohen Liebe lebend, in den Tod geht, so besteht hier der Sieg lediglich in den erhabenen Gefühlen, die ihn das Grausige seines Verderbens vergessen lassen. Anders in Schillers Jungfrau: hier hat das Gefühl des Sieges in der Brust der sterbenden Heldin einen Sieg in der Außenwelt — und sogar einen doppelten — zur Grundlage: Johanna sieht sich von ihrem Volke wieder in Ehre und Liebe aufgenommen und zugleich die Sache ihres Volkes im Kampfe gegen die Engländer zum Siege gebracht. Auch in dieser Form der Erhebung wirken häufig — so in dem letzten Beispiele — andere erhebende Momente mit, die an späterer Stelle werden betrachtet werden.

2. Stellung des Gemütes zum Scheiden aus dem Leben.

Bis jetzt haben wir den Gemütszustand der tragischen Person in ihrem Verhältnis zum feindlichen Schicksal in Betracht gezogen. Aber noch nach mehreren anderen Richtungen bietet die Gemütslage des Helden erhebende Seiten dar. Ich fasse an *zweiter* Stelle die Art und Weise ins Auge, wie sich die tragische Person

angesichts des Unterganges zu der Notwendigkeit, aus dem Leben scheiden zu müssen, in ihrem Gemüte verhält.

Wer sich angesichts des Todes mit allen Organen ans Leben klammert und in Wehklagen oder gar in Jammern ausbricht, vermehrt dadurch nur das Bangen, die Angst, den Druck, kurz all die unlustvollen Gefühle, die der tragische Untergang in uns erregt. Ganz anders, wo das Gemüt sich vom Leben losgelöst hat und sich so von ihm ohne heftige Schmerzen, vielleicht sogar mit Freuden trennt. In diesem Falle erscheint der Untergang, trotzdem daß er die äußerste Steigerung des leidvollen Verhängnisses ist, doch zugleich in seinem Unlustwerte bedeutend herabgesetzt. Die Loslösung des Gemütes vom Leben ist ein erhebendes Moment von beträchtlicher Wirkung. Loslösung des Gemütes vom Leben.

In zwei Formen zunächst tritt die Ablösung vom Leben auf: in einer mehr pessimistischen und einer mehr optimistischen. Im ersten Falle hat der Mensch mit dieser Welt so schlimme Erfahrungen gemacht, daß er sie geringschätzt oder verachtet und eine gewisse Freude oder doch Genugthuung bei dem Gedanken empfindet, diesen argen Schauplatz des Lebens verlassen zu müssen. Der Feldherr Talbot in Schillers Jungfrau ist ein naheliegendes Beispiel: er stirbt mit dem Ausdruck der Einsicht in das Nichts und herzlicher Verachtung alles dessen, was ihm erhaben und wünschenswert erschienen war. Ebenso kann Goethes Faust herangezogen werden: in der Osternacht, bevor er die Giftschale an seine Lippen setzt, wendet sich sein Geist aus einer an Wissen und Lebensglück verzweifelnden Stimmung heraus von dem irdischen Dasein ab. In Heyses Hochzeit auf dem Aventin wirft Gajus Piso voll Weltverachtung sein Leben weg und fühlt sich gerade in diesem Bewußtsein als Herrn der Welt. Allerdings geht von dieser Form der Ablösung vom Leben nur eine geringere erhebende Wirkung aus als von der folgenden. Wer mit den Affekten der Verachtung, Verhöhnung, des Grimmes gegen das Leben in den Tod geht, befindet sich in einem Zustand derartiger Unfreudigkeit, Niedergedrücktheit und wohl gar Zerrüttung, daß hieraus für a) Pessimistische Form.

den Betrachter ein niederschlagender Eindruck und sonach ein mehr oder weniger erhebliches Gegengewicht gegen das durch die Abwendung vom Leben erzeugte Moment der Erhebung entsteht. Sehr deutlich zeigt dies das Ende Macbeths und noch mehr des Herzogs von Gothland bei Grabbe. Beide sind derart von der Welt abgelöst, daß ihnen Leben und Tod völlig gleichgültig sind. Doch kommt diese Ablösung hier nicht als erhebendes Moment zur Geltung; vielmehr überwiegt weitaus das ohne gleichen Grauenhafte der Zerrüttung und Verödung, in die diese gewaltigen Helden geraten sind. Auch die Ablösung vom Leben, die Heinrich IV., dieser an Kränkung sterbende, zu Tode gehetzte Kaiser, in der zweiten der Wildenbruchschen Heinrichstragödien zeigt, wirkt nur wenig als erhebendes Moment.

b) Optimistische Form.

Von weit reinerer erhebender Wirkung ist die zweite Form der Abwendung vom Leben. Hier hat die Welt für den Untergehenden keineswegs ihren Reiz und Wert verloren; aber er besitzt die Kraft, zu entsagen, sich ohne Groll und Jammer im Herzen von der reichen, schönen Welt zu trennen, seinen Willen zum Leben zu verneinen. Noch im Dasein stehend, schwebt er doch schon wie ein halb abgeschiedener Geist über ihm, wehmütig lächelnd, alle die Stätten des Genießens und Schaffens in freundlicher Gesinnung anderen, Glücklicheren gönnend. Natürlich ist hiermit ein Ideal der Ablösung bezeichnet; ich zähle auch solche Fälle hierher, in denen nur eine Annäherung an diese erhabene Form stattfindet. Ein schönes Beispiel bietet Goethes Egmont. Man kann in seinen letzten Stunden die Wandlung von Egmonts heftiger, Rettung ersehnender Liebe zum Leben in eine Stimmung, welche die „schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens“ ohne Schmerz und Angst entschwinden sieht, deutlich beobachten. Auch Grillparzers Sappho zeigt vor dem Scheiden jenes erhabene, sanft losgelöste Schweben über den noch immer lockenden Gefilden des Lebens; ebenso Conrad Ferdinand Meyers Hutten.

Übergangsfälle.

Nun gibt es aber auch Fälle, die in der Mitte zwischen beiden Formen liegen. Dem Untergehenden erscheint die Welt

als erfüllt von Unordnung, Gewaltthat, Verkehrtheit und dergleichen, und diese mit Schmerz empfundene Mißbeschaffenheit der Welt ist vielleicht auch schuld an dem Leiden und Erliegen. Dessenungeachtet nimmt die Abkehr von dem Leben überwiegend die Form sanfter Wehmut an; mit mildem, schmerzlich freundlichem Scheideblick verläßt der Unterliegende das Leben. Es liegt hier eine Vereinigung der pessimistischen und optimistischen Ablösungsform vor. Grillparzer hat hierfür in Libussa und Kaiser Rudolf II. zwei ausgezeichnete Beispiele geliefert.

So wichtig dieses erhebende Moment ist, so einseitig ist es doch, wenn Hartmann „die weltüberwindende Willensverneinung“ von jeder Gestaltung des Tragischen als die einzig mögliche Lösung des tragischen Konfliktes fordert. In der „Abwendung des Willens vom Leben“, so lautet die Forderung nach etwas anderer Seite hin gewendet, bestehe die auf dem Boden des Tragischen einzig mögliche Erlösung von dem Leide und der Leidenschaft des Konfliktes.[1]) Der ganze gegenwärtige wie auch der folgende Abschnitt sollen den Beweis liefern, daß es eine große Anzahl von Wendungen in der Entwickelung des Tragischen gibt, die dem Auslaufen des tragischen Konfliktes in Untergang und Tod einen relativen Sieg der vom Untergang betroffenen Person und Sache entgegenstellen. Für Hartmann dagegen ist die Abkehr des Willens vom Leben so sehr das einzige erlösende Moment, daß er das so wichtige erhebende Moment des Trotzes geradezu für etwas abstoßend Häßliches erklärt. Außerdem nimmt Hartmann das Wort „Lösung“ und „Erlösung“ in absolutem Sinne: als ob durch die Willensverneinung an die Stelle des Leides die Abwesenheit und Verneinung alles Leides für den Helden und den Zuschauer träte. Dies gilt indessen für den Helden nur in den allerseltensten

Hartmann.

1) Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 f. In der oben begründeten Ablehnung ist auf den metaphysischen Hintergrund der Willensverneinung bei Hartmann (durch den seine Lehre noch weniger annehmbar wird) keine Rücksicht genommen.

Fällen, für den Zuschauer aber niemals, auch nicht bei radikalster Willensverneinung. Die Qualen und der Untergang des bedeutenden Menschen sind ein Leid, das uns auch durch die Willensverneinung nicht von der Seele genommen werden kann. Es gibt nur relative Gegengewichte, relativ siegreiche Momente gegenüber dem Furchtbaren, was in Leid und Untergang des tragischen Menschen enthalten ist. Nur Religion und Metaphysik können, indem sie uns in das Gebiet des Prinzipiellen, Unanschaulichen und Absoluten erheben, einen absoluten Sieg ahnen lassen. Außerdem aber würde, wenn Hartmann recht hätte, die weitaus größte Anzahl der anerkannten Tragödien aus dem Reiche des Tragischen ausgeschieden werden müssen.

3. Stellung des Gemütes zur Schuld.

Die dritte Richtung, nach der ich den Gemütszustand des untergehenden Helden betrachte, liegt nach der Seite des Moralischen hin. Es fragt sich hier insbesondere: wie stellt sich der Held innerlich zu seiner Schuld? Hierbei ist also das Tragische der schuldvollen und verbrecherischen Art vorausgesetzt. Doch kommen auch Fälle vor, in denen es sich um eine niedrige moralische Stufe handelt, die doch nicht als Schuld bezeichnet werden kann. In diesen Fällen tritt an die Stelle jener Frage die verwandte: wie verhält sich der Held innerlich zu der niedrigen Stufe der Sittlichkeit, auf der er sich befindet?

In doppelter Weise kann sich die Größe der tragischen Person in ihrer Stellung zur Schuld (ich fasse nur diesen Hauptfall ins Auge) zeigen: indem sich der tragische Charakter zu moralischer Reinigung hindurcharbeitet, oder indem er die Schuld furchtlos auf sich nimmt.

a) Moralische Reinigung.

Was die moralische Reinigung betrifft, so ist sie besonders dann ein wirksames Gegengewicht gegen das Niederdrückende im Tragischen, wenn sie mehr als bloßes Bereuen ist. Reue zu empfinden, von Gewissensbissen gequält zu sein, dies offenbart noch keine ungewöhnliche Größe des Menschen. Wer sich dagegen aus seiner Verstrickung in tiefe Schuld, aus seiner Verblendung durch die Zauberkraft der Sünde tapfer herauskämpft, mit

gründlichem sittlichen Sinne eine Wiedergeburt in sich vollzieht und so seine ins Arge verkehrte Natur wieder zum Guten umkehrt, der legt ein großes sittliches Können, eine ungewöhnliche Kraft, es mit dem Guten ernst zu nehmen, an den Tag. In solchen Fällen besteht das erhebende Moment nicht nur aus der einfachen Genugthuung darüber, daß die moralische Mißordnung als nichtseinsollend anerkannt wird, sondern aus der ermutigenden, moralisch stählenden Freude über die sich herrlich offenbarende Macht des Guten, die auch den der feindlichen Gewalt gänzlich verfallenen Charakter wieder umzukehren und ins Rechte zu bringen im stande ist. Fehlt diese in die Tiefe gehende Umkehrung des Charakters zum Guten, ist nur Schuldgefühl und Reue ohne diese radikale Wirkung vorhanden, so kann dies zwar auch als moralische Reinigung bezeichnet werden; nur ist sie von weit geringerer erhebender Kraft. Diese besteht dann nur in der verhältnismäßig kühlen Genugthuung darüber, daß die Verletzung des Sittengesetzes von dem Verletzer selbst mißbilligt und wenigstens im Prinzipe zurückgenommen wird.

Ein hervorragendes Beispiel für die moralische Reinigung der gründlichen Art bietet Goethes Faust; und zwar beginnt sie sich schon im ersten Teile zu regen. Ich weise auf die Szene „Trüber Tag“ und die Kerkerszene hin: hier wird klar, daß das bessere Selbst in Faust nicht zu Grunde gerichtet ist und sich mitten aus der Versunkenheit Fausts in wilde Gier siegreich zu erheben die Kraft hat. Auch die Reinigung Tannhäusers bei Wagner kann hier erwähnt werden. Mit besonderem Nachdruck ist aber hier auf die Bußpsalmen hinzuweisen. Hier erreicht das Schreien der vom Sündenbewußtsein zermarterten und zerwühlten Seele einen solchen Grad, daß die Wiedergeburt an sich selber eine tragische Seite hat. Daneben aber ringt sich aus den Nöten des Sündenbewußtseins das erhabene Vertrauen auf den helfenden, erhörenden Gott empor. Hierin liegt das besonders Erhebende dieser Wiedergeburt. Dagegen gehört Ibsens Nora nur scheinbar hierher. Nora wird infolge eines sie tief bewegenden Erlebnisses

auf eine höhere sittliche Stufe emporgehoben; sie fühlt jetzt den Zustand des kindischen, besinnungslosen Spielens, in dem sie sich bisher befunden, als entwürdigend und widermenschlich. Infolge dieser ihrer Wiedergeburt entschließt sie sich, ihren Gatten zu verlassen, und bringt so einen scharfschmerzenden tragischen Riß in ihr Leben. Hier nimmt sonach die Wiedergeburt nicht die Stelle des erhebenden Momentes ein; sondern in ihr besteht das tragische Ereignis selbst. Hätte sich Nora nicht zu einer sittlich höheren Stufe hinaufgerungen, so wäre in ihr Leben nicht diese Tragik gekommen.

Die moralische Reinigung als Zerrüttung.

Eine besondere Form der moralischen Reinigung verdient hervorgehoben zu werden. Häufig kommt es vor, daß die moralische Reinigung zugleich die Zerrüttung der ganzen Persönlichkeit bedeutet. Das Gefühl der verübten Frevel, der Erniedrigung und Schmach wirkt zerstörend auf das Gefüge der Persönlichkeit. Die Verwüstung, die hier die Sünde in dem eigenen Innern erzeugt hat, ist so gewaltig, daß sich der Mensch nicht emporzurichten, nicht zu neuem Leben zu sammeln vermag. Die moralische Reinigung bleibt hier in der Form des qualvollen Bewußtseins von der eigenen Entwürdigung und Zerrüttung stecken; sie vermag sich nicht zu der Stufe eines geklärten, gefestigten neuen sittlichen Lebens emporzuarbeiten. Ein grelles Beispiel hierfür bietet Georg Falkner in Heyses Roman Merlin. Dieser Vertreter eines tapferen, schroffen Idealismus erliegt unter Bedingungen, die auch den sittlich Stärksten zu Falle bringen könnten, der raffinierten Verführung einer Schauspielerin. Der böse Zufall will es, daß in derselben Nacht seine Frau in der Ferne stirbt. Falkner kommt über die Schuld dieser einen Stunde nicht hinweg; er ist einfach zerbrochen, entseelt; er vermag sich nicht aufzuraffen und mit jenem Ergebnis abzuschließen; er endet als willenloser, halb wahnsinniger Mensch in einer Nervenheilanstalt durch Selbstmord. Ein noch grelleres Beispiel liegt in Zolas Therese Raquin vor. Die weitaus größere Hälfte des Stücks ist der Darstellung der inneren Vernichtung der beiden Schuldigen durch das Gewissen gewidmet.

Es leuchtet ein, daß dieser Form der moralischen Reinigung eine weit geringere erhebende Kraft zukommt als jener anderen, in der es zu siegreicher sittlicher Wiedergeburt kommt. Dem Erhebenden, was die moralische Reinigung in sich trägt, wirkt das Grauenhafte der inneren Vernichtung entgegen. Daher wirkt z. B. Leo Tolstois Macht der Finsternis — trotz der stärkeren Häufung des Ekelhaften und Scheußlichen — erhebender als das genannte Drama Zolas. Denn aus Gewissenspein und Verzweiflung rafft sich Nikita, der Greuel über Greuel begangen hat, zu einfachem, geradem, nacktem Bekennen seiner Sünden und Verbrechen auf und überliefert sich so freiwillig dem Gericht. Wie in den ersten Akten die Sünde in großem Stile geschildert ist (sie erscheint als eine kolossal anschwellende Flut von Schmutz und Unrat): so tritt im letzten Akt die Wiedergeburt mit einer Gewalt des Durchbruches auf, wie man es nur selten finden wird.

b) Das furchtlose Bejahen der Schuld.

Über die zweite Form der Erhebung im Verhältnisse des Helden zu seiner Schuld — das furchtlose, stolze Bejahen der Schuld — genügen wenige Worte. Es liegt hier ein Trotz vor, der den *moralischen Mächten* beharrlich die Anerkennung versagt. Es gilt daher hier im Ganzen das, was oben (S. 215 f.) von dem in der trotzigen Willenshaltung liegenden Momente der Erhebung gesagt worden ist, wenn sich dort auch der Trotz auf die *verfolgenden feindlichen Mächte* bezog. Ohnedies wird es sich immer so machen, daß der Schuldige, der trotzig seine Schuld bejaht und mit gehobenem Selbstbewußtsein sich als eins mit ihr erklärt, auch dem verfolgenden und vernichtenden Schicksal gegenüber mit trotzigem Mute dasteht. Hagen und Don Juan sind besonders hervorragende Beispiele für diesen Trotz gegen das Moralische.

4. Wirkung des Unterganges auf die Entfaltung des Innenlebens.

Noch nach einer *vierten* Richtung ist der Gemütszustand des untergehenden Helden ins Auge zu fassen. Dem Verhältnis zu dem feindlichen Schicksal, dem Verhältnis zu der Notwendigkeit, das Leben zu verlassen, und dem Verhältnis zur Schuld reiht sich jetzt das Verhältnis seines im Untergehen hervortretenden

Gemütszustandes zu seiner gewöhnlichen geistigen Beschaffenheit an. Wie stellt sich das Innenwesen der untergehenden tragischen Person verglichen mit der sonstigen, bisher an den Tag gelegten Haltung ihres inneren Selbstes dar?

Wenn die geistigen Kräfte im Leiden und Untergang ein allmähliges Schwinden oder einen plötzlichen Absturz erfahren, wenn das Innenleben verödet, verkümmert, entartet, so liegt hierin eine Verstärkung der furchtbaren Seite des Tragischen. Wenn Grillparzer Medeas Gemüt zu einem Abgrund voll dumpfer, eintöniger Qual werden und Jason, dieses kühne Herz, das schwellend, thatendurstig, wagelustig dem lockenden Ruf des Ruhmes und der Größe folgte, gleichfalls in völliger Zertrümmerung seines Innenlebens enden läßt, so wird dadurch das Schwerlastende, das der Ausgang des Goldenen Vließes hat, noch ungeheuer gesteigert. So weit entfernt auch von diesen beiden Gestalten Oswald in Ibsens Gespenstern ist, so bietet sein Blödsinnigwerden doch gleichfalls ein starkes Beispiel für die in Frage stehende Steigerung des Niederdrückenden am Tragischen dar.

Erhöhung des Innenlebens durch den Untergang.

Umgekehrt verhält es sich, wenn der Dichter im Leiden und Untergang das Innenleben sich nur noch schöner, reicher, kraftvoller entfalten läßt. Es ist ein Triumph über den Tod, wenn der Mensch angesichts des Todes kraftvoll und mutig in die Tiefen des Lebens hinabtaucht und sich mit betonter Intensität als einen wahrhaft Lebenden fühlt und gibt.[1]) Es ist ein Triumph über das feindliche Schicksal, wenn sich der Mensch durch seine zerschmetternden Schläge sein Inneres nicht vernichten läßt und trotz allen Verwundungen und Verwüstungen seines Gemütes sein geistiges Selbst nur um so herrlicher offenbart. Und dem Dichter muß sich eine solche Darstellung schon aus dem Grunde nahe legen, weil es eine häufig vorkommende Thatsache ist, daß

1) Dühring sieht in dieser Erhöhung des Lebensgefühles angesichts des Todes den Schwerpunkt des Tragischen (Der Wert des Lebens. 5. Aufl. Leipzig 1894. S. 282 ff.). Im übrigen kennzeichnet sich das, was er über das Tragische sagt, durch Verständnislosigkeit und Haß gegen die Kunst.

gerade höchstes Leid den Willen zu gewaltigsten Aufraffungen antreibt, die Leidenschaften zu ungeahnter Glut anfacht, das Gemüt stillt und veredelt, die Einsicht tiefer und weiser macht, kurz das Innenleben nach der einen oder anderen Seite steigert.

Besonders deutlich fällt die Steigerung in die Augen, wo Liebende angesichts des Todes in ihren Liebesgefühlen ein Äußerstes leisten: sei es in der triumphierenden Gewißheit des wechselseitigen inneren Besitzens, in der Seligkeit, allen Gefahren zum Trotze eins zu sein, in der Kühnheit, der ganzen Welt zu vergessen und allein ihrer Liebe zu leben, in der Ausweitung und Vertiefung ihrer Liebe zu einer für sie den Wert des Absoluten besitzenden Welt, sei es in der hinreißenden Gewalt der Klage oder in der mystischen Sehnsucht nach der Vereinigung im Tode. Bald findet die Steigerung des Innenlebens der Liebenden durch das Leid mehr nach der einen, bald mehr nach der anderen Seite hin statt. Ich denke dabei an Romeo und Julia bei Shakespeare, aber auch bei Gottfried Keller, an Hero bei Grillparzer, an Tristan und Isolde bei Wagner. Doch nicht nur Liebende natürlich kommen in Betracht. Bei Wallenstein, Maria Stuart, Grillparzers Sappho bewirkt das Leid Stillung, Läuterung des Gemütes, Entlastung von Leidenschaften. Stellen wir uns dagegen Grillparzers Libussa und den Kaiser Rudolf im Bruderzwist vor Augen, so haben wir Beispiele für die Steigerung nach der Richtung der Einsicht und Weisheit. Es ist natürlich, daß diese Weisheit nicht optimistischer Art ist, sondern die Weihe hoher Trauer hat. Etwas Ähnliches finden wir auch in Hölderlins Hyperion. In den nächtlichsten Stunden seines Lebens, als er sich seiner Diotima für unwert hält, und später als er von ihrem Hinscheiden erfährt, geht dem Hyperion das Evangelium von der Heiligkeit und befreienden Kraft des Schmerzes auf. Er begrüßt den Schmerz als etwas Begeisterndes und Erhöhendes: erst das tiefe Leid lasse uns das Lebenslied der Welt ertönen und führe uns von einer Wonne zur anderen. Wie sehr höchste Gefahr Mut und Todesverachtung zu entflammen vermag, dafür gibt es unzählige

Beispiele. Ich weise nur auf die Helden der Ilias und des Nibelungenliedes, in Tassos Befreitem Jerusalem und in Shakespeares Königsdramen, auf Taras Bulba bei Gogol, Ingraban bei Freytag hin. Die höhere Entfaltung des Innenlebens durch Leid und Untergang findet sich naturgemäß ganz besonders häufig. Soll die Größe des tragischen Menschen in Leid und Untergang zum Ausdruck gebracht werden, so bietet sich dem Dichter zu allernächst dieses Mittel dar.

B. Erhebende Momente in dem objektiven Ausgang der Sache.

Bisher war es die subjektive Haltung des Untergehenden, die wir nach ihrem Ertrag an erhebenden Momenten betrachteten. Jetzt wollen wir den Ausgang der durch die tragische Entwickelung getroffenen Sache, also eine objektive Seite an der tragischen Entwickelung ins Auge fassen und auf die Möglichkeit erhebender Wirkung hin prüfen.

Wo auch immer der Tod die tragische Entwickelung beschließt, dort muß er als etwas Furchtbares, als ein höchstes Leid, als etwas schmerzvoll Vernichtendes dargestellt sein. Doch aber kann sich mit dem tragischen Tod trotz seiner negativen Schärfe ein gewisser Sieg der durch den Tod des Helden getroffenen Sache derart verknüpfen, daß dadurch dem erschütternden Eindruck des Todes der Eindruck des Sieges als ein erhebendes Moment gegenübertritt. Es handelt sich also hierbei nicht um einen Sieg, der nur in der subjektiven Haltung des Untergehenden besteht (davon ist jetzt nicht mehr die Rede), sondern um einen Sieg, den die von der tragischen Gegenmacht verfolgte objektive Macht, Idee oder Sache erfährt. Diese Sache wird einesteils durch den Tod des Helden getroffen, schwer geschädigt, zur Niederlage gebracht; anderenteils aber wird sie doch als in gewisser Beziehung siegreich dargestellt. Natürlich findet dabei die Voraussetzung statt, daß der untergehende Held eine wenigstens in ihrem Kerne gute, wertvolle Sache vertrete. Ist die tragische Person schlechtweg ein Bösewicht, so würde ein nach irgend einer Seite hervortretender Sieg der von ihr verfochtenen Sache vielmehr zu den stark niederdrückenden Momenten gezählt werden müssen.

So ist also jetzt das teilweise siegreiche Hervorgehen der von dem untergehenden Helden vertretenen guten Sache näher ins Auge zu fassen. Soviel ich sehe, kann ein solcher Sieg in vierfacher Hinsicht stattfinden.

1. Aussicht auf den zukünftigen Sieg der Sache.

An erster Stelle betrachte ich den Fall, wo mit dem unterliegenden Helden zwar auch für die Gegenwart die von ihm vertretene Sache unterliegt, die Dichtung aber den Eindruck hinterläßt, daß die jetzt unterlegene Sache in der Zukunft — der ferneren oder näheren — siegreich sein werde. Mögen auch jetzt die feindlichen Mächte triumphieren: wir scheiden von dem Stücke mit der Gewißheit, daß der jetzt besiegten Sache die Zukunft gehöre. So entläßt uns Virgil, wenn er uns im zweiten Buch der Äneide die Zerstörung Trojas in seiner ganzen schicksalsschweren Furchtbarkeit schildert, dennoch mit der tröstlichen Gewißheit, daß das jetzt hingemordete Geschlecht dereinst in seinen Abkömmlingen wieder aufblühen und zu Herrlichkeit und Macht gelangen werde. Insbesondere wird dies dort der Fall sein, wo die kühnen Vorkämpfer der Fortschritte der Menschheit, die zu früh Gekommenen, die Seher und Revolutionäre, die den Ruck des Weltgeistes zu einer Zeit spüren, wo die übrigen Menschen noch blind und taub im Alten stehen, den tragischen Stoff bilden. Wir sehen den Vorkämpfer einer höheren Zukunft unter den Schlägen der verständnislosen Gewalten erliegen; zugleich aber läßt uns der Dichter über der Stätte seines Unterganges die Morgenröte einer besseren Zeit erblicken, in der die Menschheit durch das, was sie jetzt von sich gestoßen, veredelt, befreit, beglückt sein werde. Und nicht nur dort findet diese den Untergang des Helden verklärende Wirkung statt, wo die Sache, der die Zukunft gehört, von ihrem untergehenden Vertreter in voller Reinheit, in unentstellter Größe dargestellt wird, sondern es gehören auch jene Fälle hierher, in denen die Idee von ihrem der Zeit vorauseilenden Verfechter ins Einseitige gezogen, durch Vergröberung, Überspannung, allzu abstrakte Auffassung oder auf irgend eine andere Weise entstellt wird. Auch in solchen Fällen wirft der

Ausblick nach einer menschlicheren Zukunft hin auf das Unterliegen des Helden einen erhöhenden Glanz. Es kommt nur darauf an, daß wir uns soviel sagen können: nach ihrem Kerne, nach ihrem zu Grunde liegenden Sinn, wenn auch freilich nicht in allen gegenwärtig vorhandenen Zügen, wird die Sache, die jetzt unterlegen ist, dereinst von der Menschheit anerkannt und zur Herrschaft gebracht werden. So fordern also nicht nur die Gestalten eines Sokrates oder Jesus, sondern beispielsweise auch die Führer der großen französischen Revolution den Dichter zu einer Behandlung auf, die den tragischen Untergang durch den Hinweis auf den dereinstigen Sieg der jetzt erliegenden Ideen verklärt.

Ausgezeichneter Fall: allzu frühes Vertreten einer Idee.

Ja in den Fällen, wo die Idee durch ihren allzu frühen Vertreter in verunreinigter und entstellter Gestalt verkündet wird, ist das Tragische in besonders entwickelter Form vorhanden. Denn hier wirkt neben dem Untergange der großen Sache und ihres Vertreters auch noch der Umstand in hohem Grade tragisch, daß die große Sache durch ihren revolutionären Vertreter überspannt, allzu schroff und idealistisch aufgefaßt, vielleicht gar mit trüben Instinkten, stürmischen Gärungen und wilden Leidenschaften vermengt nnd so herabgewürdigt wird. Bald fällt diese Verunstaltung der großen Sache durch ihren revolutionären Verfechter mehr unter den Gesichtspunkt der Schuld, bald mehr unter den der menschlichen Einseitigkeit. Dieser zweite Gesichtspunkt tritt besonders dort hervor, wo die Verunstaltung der Zukunftsidee von dem Dichter so dargestellt wird, daß nicht so sehr individuelle Schwäche und Schlechtigkeit, sondern vielmehr der dem Hervorbrechen der Idee anhaftende Charakter des Erstmaligen, Allzufrühen, Nochnichtausgereiften, sodann das Verkannt- und Verfolgtwerden von der Masse der Menschen die Vereinseitigung der großen Idee zur naturgemäß notwendigen Folge hat. In diesen Fällen erscheint es als ein tragisches Schicksal der Menschheitsentwickelung, daß gerade die *ersten* Verkünder und Verfechter der segensreichen Zukunftsideen diese Ideen nur entstellt zum

Ausdruck zu bringen vermögen und so sie selbst ihre eigene, über alles hochgestellte Sache verdunkeln, entweihen und zu Grunde richten. Von der tiefen Bedeutung gerade dieser Tragik wird noch in einem anderen Zusammenhange (im vierzehnten Abschnitt) zu reden sein. Besonders Vischer hat die Bedeutung der Revolutionen für die Darstellung des Tragischen gewürdigt.[1])

Für das erhebende Moment des zukünftigen Sieges der unterliegenden Sache bietet Goethe im Egmont, Schiller in Kabale und Liebe und in der Gestalt des Marquis Posa gute Beispiele dar. Es ist in allen drei Fällen die Sache einer freieren, innerlicheren, selbständigeren, edleren — freilich in jedem der drei Beispiele wiederum sehr verschieden gearteten — Menschlichkeit, der vom Dichter der Sieg in der Zukunft zugesprochen wird. Im ersten Beispiele wird dieser Eindruck besonders durch den Traum und Schlußmonolog Egmonts, im zweiten und dritten weniger durch eine bestimmte Rede oder einen bestimmten Vorgang, als vielmehr durch die ganze Haltung und Wertstellung erzielt, die vom Dichter den Vertretern der Freiheit im Gegensatze zu denen der Unterdrückung und Knechtung gegeben wird. Man fühlt aus der ganzen Charakterisierung heraus, daß im Sinne des Dichters der Sache der Freiheit die Zukunft gehört. In Kabale und Liebe wird jener Eindruck außerdem noch durch das Verhalten der Lady Milford gesteigert. Hamerlings König von Sion kann als ein Beispiel für den zukünftigen Sieg einer in der Gegenwart nur verzerrt dargestellten Sache angeführt werden. Jan von Leyden, der König von Sion, schaut am Schluß auf die tollsten Auswüchse des „Fleisch gewordenen Wortes“ mit lächelnder Heiterkeit herab; denn er weiß, daß der „sionische große Gedanke“, das ist: der Gedanke der selbstthätigen, sich ihre Ideale einzig von innen heraus erschaffenden, lebensfreudigen Menschheit, trotz des Irrens seiner sterblichen Kämpfer, einst „von trüben Schlacken geläutert“, siegen und eine Zeit des Glückes herauf- Beispiele.

1) Vischer, Ästhetik, §§ 136, 898, 907.

führen werde. Wurde diesmal auch das Ziel schmählich verfehlt, so ist doch ebendamit, daß der Schwärmer das Ziel „mit dem Finger gewiesen“, ein Schritt näher an das Ziel gethan. Auch Lenaus Albigenser und Savonarola enden mit dem Hinweis auf den Sieg des Lichtes. Besonders Dichter der Freiheit und Menschheitsbeglückung lieben naturgemäß das starke Hindeuten auf den Zukunftssieg der untergehenden Idee. Nur darf diese Hindeutung nicht allzu pathetisch oder gar deklamatorisch gehalten, nicht äußerlich herangebracht sein. Sonst klingt sie wohlfeil und frostig und verfehlt ihre Wirkung gänzlich.

Vischer. Für dieses zukünftige Siegen der unterliegenden Idee und die hierin enthaltene erhebende Kraft hat wohl niemand so treffende Ausdrücke gefunden wie Vischer. Nur daß er das, was gemäß der hier vertretenen Gesamtauffassung nur ein, wenn auch sehr wichtiges, keineswegs aber unentbehrliches Glied im Organismus des Tragischen sein kann, als etwas zum Tragischen unbedingt Gehöriges hinstellt. In diesem Sinne sagt er: „Die Idee wirkt über das Subjekt und die Form, die es ihr gegeben, hinaus und in diesem Fortwirken reinigt sie sich von der Vereinzelung dieser Form. Eine berechtigte Revolution kann mit ihrem Helden scheitern, aber sie überlebt ihren Untergang, sie wirkt unsichtbar fort und bricht wieder hervor. So ist die französische Revolution in Entstellung untergegangen, aber sie ist nicht zu Ende.“ Das tragische Subjekt „sieht, unterliegend, nicht nur die siegreiche Fortdauer seines Werkes voraus, sondern es wird auch im Tode zu einer verklärten Gestalt, welche verewigt über ihrem Grabe schwebt. Sie ist als unvergeßliches Bild aufgenommen in das Leben der Idee, und es tritt die Schlußempfindung ein, daß diese als absolutes Subjekt selbst ewig doch nur durch einzelne Subjekte wirkt und daher das von seiner Endlichkeit gereinigte Subjekt in dem Ahnensaal ihrer unsterblichen Monumente aufstellt.“ [1]) In dem

1) Vischer, Ästhetik, § 126. — Bei Hartmann erscheint dieses erhebende Moment als „außertragisches Komplement“ (Philosophie des Schönen, S. 387 ff.).

letzten Satz allerdings macht sich der übersteigernde Einfluß der Hegelschen Metaphysik geltend. Bringt man indessen diesen Einfluß in Abzug, so hat Vischer durchaus recht. Wird uns der künftige Sieg der unterliegenden Idee zu Gefühl gebracht, so sagen wir uns: der Held hat nicht umsonst gekämpft und den Tod erlitten; die von ihm vertretene Idee hat eine über seinen Tod weit hinausreichende Macht; sie überdauert den Tod auch ihrer erlesensten Werkzeuge; so wahr es eine strebende, dem Idealen zuschreitende Menschheit gibt, so sicher ist der Tod des Helden ein kostbares Glied in der Entwickelung der sich endlich doch durchsetzenden Idee. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir es hier mit einem erhebenden Moment von weit stärkerer Kraft zu thun haben, als uns bis dahin in der langen Reihenfolge erhebender Momente vorgekommen.

Ich betrachte jetzt rasch die drei anderen Formen der trotz dem Tode des Helden teilweise siegreich werdenden Sache. War in der ersten Form die Sache des unterliegenden Helden als *in der Zukunft* siegend dargestellt, so gibt es andere Fälle, wo der unterliegende Held seine Sache *schon in der Gegenwart* zum Siege gelangen sieht. Die Verwickelung der Lage bringt es mit sich, daß der Vertreter der Idee fallen muß, daß aber nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade aus diesem Grunde die Idee zum Siege gelangt. Hier liegt ein erhebendes Moment von noch größerer Stärke als im vorigen Falle vor. Ja es kann vorkommen, daß die eigentümlich tragische Wirkung durch den in diesem erhebenden Moment enthaltenen versöhnenden, zum Ziele führenden Abschluß abgeschwächt wird. Eines der nächstliegenden Beispiele für die hier in Frage stehende Art der Erhebung ist Schillers Jungfrau von Orleans: die Sache des französischen Volkes wird durch ihr wunderwirkendes Wiedererscheinen

2. Sieg der Sache in der Gegenwart.

Ihm gilt die transcendente Willensverneinung so sehr als Ein und Alles des Tragischen, daß er alle Ausblicke auf immanente Versöhnung, wenn er sie auch für nicht völlig vermeidbar hält, doch als eine Trübung des Tragischen betrachtet.

zum Siege geführt, sie selbst aber, tödlich verwundet, entflieht dieser Erde, die ihr so viel Schweres angethan. In Ludwigs Makkabäern liegt die Sache etwas anders: das jüdische Volk geht siegreich aus dem Kampf mit Antiochus hervor; seine nationale und religiöse Selbständigkeit ist aus der schweren Gefahr gerettet; doch ist Judah, der Hauptvertreter der jüdischen Idee, furchtbar getroffen. Nur ist es bei ihm nicht bis zu leiblichem Untergang gekommen; aber er hat seine Mutter und Brüder verloren und ist von Schmerzen gedrückt, die ihn sein ganzes lebenlang drücken werden. Auch Shakespeares Lear hat einen Ausgang, der hierher gehört; nur daß hier das im Siege der guten Sache liegende erhebende Moment infolge der jammervollen Geschicke, von denen hier gerade die Schuldlosen und Guten getroffen werden, für den Endeindruck nicht vorwiegend bestimmend ist.

Den beiden besprochenen Formen des Siegreichen im tragischen Untergang liegt die Voraussetzung zu Grunde, daß die von dem tragischen Subjekt vertretene Sache über das Subjekt hinausreicht, daß sie von ihrem Vertreter als Sache des Volkes, der Menschheit, des Fortschrittes, nicht bloß als eigene Angelegenheit vertreten wird. Für die beiden folgenden Formen besteht diese Voraussetzung nicht: sie gelten auch dort, wo die tragische Person nur ihre eigene Angelegenheit vertritt, nur in eigener Sache stirbt. Dagegen bleibt die Voraussetzung bestehen, daß das Interesse, das der Untergehende vertritt, wenigstens im Grunde gut sei (vgl. S. 230).

3. Untergehen im Glauben an die Sache.

Auf dieser Grundlage ist es nun das Nächstliegende, daß die tragische Person, indem sie untergeht, doch ihrer Sache treu bleibt, glühend und glaubend sich mit ihr eins fühlt. Hier wird wenigstens im Innern der tragischen Person die Sache zum Siege über die sie vernichten wollende Gegenmacht gebracht. Es wirkt erhebend, wenn wir zwei Liebende mitten in einer Welt von Feinden, mitten unter den tötenden Schlägen des Schicksals, sich freudig und mutig zu ihrer Liebe bekennen hören; oder wenn ein kühner Idealist, nachdem ihn alle Freunde verlassen und verraten

und Schmach und Verderben über ihn hereingebrochen, mit demselben oder noch größerem Feuer sein Glauben und Hoffen verkündet. Doch macht dieser auf das Innere des Helden beschränkte Sieg der Sache nur dann einen beträchtlichen erhebenden Eindruck, wenn die Treue zu der vertretenen Sache mit besonderer Kraft und Leidenschaft hervortritt. Daher ist dieses erhebende Moment in Ibsens Brand und Volksfeind von so starker Wirkung. Umgekehrt wirkt kaum etwas so niederdrückend und verfinsternd, als wenn der tragische Held unter der Wut der feindlichen Mächte seiner Sache untreu wird, an ihr verzweifelt, sie verhöhnt und so sein besseres Selbst verliert. Jedermann, der sich Shakespeares Timon von Athen oder Grabbes Herzog von Gothland vor Augen hält, wird dies zugeben.[1])

4. Hervorhebung des Wertes der unterliegenden Sache.

Und nun noch die vierte und letzte Form der Wendung des tragischen Ausgangs ins relativ Siegreiche! Sie entsteht, wo der Dichter die unterliegende Sache so darstellt, daß sie als weitaus wertvoller denn die siegende Sache, also als den Sieg in sich tragend erscheint. Wenn hier auch die nachdrucksvolle Betonung *vom Dichter* ausgeht, so entsteht doch der Eindruck, daß die unterliegende Sache *an sich*, diese Sache *in ihrer Objektivität* von überlegener Beschaffenheit sei und ihr daher in gewissem Sinne der Sieg zukomme. Deswegen gehört dieses erhebende Moment in die gegenwärtige Reihenfolge. So wird z. B. die schuldvolle Sache Wallensteins vom Dichter als derart getragen und erfüllt von edler, weiter und freier Menschlichkeit dargestellt, daß sie trotz ihrem formalen Unrecht die Sache der Gegenmacht, mag diese auch das formale Recht für sich haben, nach der Seite des menschlichen Gesamtwertes überragt. Und in Goethes Braut von Korinth ergreift der Dichter so bejahend

1) Die Erhebung, die Duboc vom Tragischen fordert, liegt im wesentlichen (denn es spielen auch andere Gesichtspunkte herein) nach dieser Seite hin. Im Tode dem höheren Prinzip treu bleiben und so sein Unsterbliches retten, dies gilt ihm als tragische Erhebung (Das Tragische vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff.).

und feurig die Partei des naturfreudigen Heidentums, daß dieses, wiewohl das sinnenfeindliche, naturtötende Christentum siegt, dennoch als das Wertvollere und innerlich Überlegene erscheint.

In entgegengesetzter Weise natürlich verhält es sich, wo die von der tragischen Person vertretene Sache eine Nichtswürdigkeit bedeutet. Die Darstellung von Verbrechen wirkt im höchsten Maße niederdrückend, wenn die Sache, um die es sich darin handelt, in irgend einer Beziehung als siegreich dargestellt wird. Wo die tragische Person ein Bösewicht ist, dort liegt das erhebende Moment vielmehr darin, daß die von ihr vertretene Sache gründlich und endgültig vernichtet wird. Und die Erhebung wird verstärkt, wenn die Gegenmacht den ruchlosen Frevler nicht nur vernichtet, sondern auch positiv eine bessere, glücklichere Zeit heraufführt. So treten Edgar und der Herzog von Albanien im König Lear, der Herzog von Richmond in Richard III. als Befreier des Landes von moralischen Ungeheuern und als Begründer einer besseren Zeit auf. Auch dort natürlich, wo es sich nicht gerade um einen Bösewicht, wohl aber um einen stark schuldvollen Menschen handelt, kommen die hier angedeuteten Gesichtspunkte zur Geltung; nur selbstverständlich in eingeschränkter Weise. In Grillparzers Ottokar tritt Kaiser Rudolf als Ordner und Heiler der Zeit auf; doch ist das hierin liegende erhebende Moment, da Ottokar nicht entfernt ein Bösewicht vom Schlage Edmunds oder Richards III. ist, auch nicht von der erlösenden Kraft wie in den beiden anderen Dramen.

C. Erhebende Momente im Tode selbst.

Noch ist der tragische *Tod selbst* auf seine erhebende Wirkung hin zu betrachten. In der Spitze des Todes rückt der Gegensatz von Druck und Befreiung, von Beklemmung und Erlösung am dichtesten zusammen. Bisher war es so, daß das Furchtbare des Unterganges teils in der *subjektiven Haltung des Untergehenden*, teils in dem nach gewisser Seite hervortretenden *Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache* entgegenwirkende Kräfte fand; jetzt dagegen ist es der *Tod selbst*, der dem Furchtbaren, was in

ihm liegt, doch zugleich Erhebendes entgegensetzen soll. Aus dem Tode selbst soll unser Gemüt nicht nur Grauen, sondern auch Erlösung empfangen.

1. Das sittlich Befriedigende des Todes im Tragischen der Schuld.

Hier kommt zunächst das Tragische der Schuld und des Verbrechens in Betracht. Schon an früheren Stellen (S. 160, 191 f.) war davon die Rede, daß in dieser Art des Tragischen das Leiden und noch mehr der Untergang die Bedeutung gerechter Strafe und Buße habe und uns mit dem Gefühl sittlicher Genugthuung erfülle. Durch den Tod wird die sittliche Weltordnung bewährt. Der Tod befreit uns sonach von schwerem sittlichen Drucke. So erhält im Bereiche des Tragischen der Schuld und des Verbrechens der Tod eine Bedeutung, die durch die Vereinigung der Furchtbarkeit und des sittlich Befriedigenden ihr eigentümlich Wertvolles hat. Dem übrigen Bereiche des Tragischen fehlt diese Bedeutung des Todes. Freilich je mehr sich der schuldvolle Held einem Bösewicht annähert, um so mehr tritt am Tode das Moment des Furchtbaren zurück, um so mehr überwiegt die sittliche Befriedigung; das heißt: um so mehr nimmt das charakteristisch Tragische ab. Hiervon wurde schon in dem Abschnitt über das Tragische des Verbrechens gehandelt (S. 189 ff.).

2. Der Tod als Läuterung.

Mit diesem Gefühl sittlicher Genugthuung verbindet sich häufig ein anderes Gefühl. Der Tod erscheint nicht nur als gerechte Strafe und Buße, sondern auch als Sühne. Hiermit ist der Tod zugleich als eine Art Reinigung bezeichnet. Im Tode wird alles im üblen Sinne Irdische wie in einem Feuerbade verzehrt. Alle Flecken und Schlacken verschwinden, und der gute, lichte Kern tritt strahlend hervor. Von dem Tode geht für unser Gefühl eine Art Läuterungszauber aus. Das Los des Todes wird als etwas so Bitteres und Hartes beurteilt, daß wir dem Toten das Absehen von allen entstellenden Fehlern gleichsam als eine Ausgleichung zu gute kommen lassen. Natürlich wirkt der Tod nicht in allen Fällen in diesem reinigenden Sinne. Wo wir einen in Grund und Kern hinein ruchlosen Verbrecher untergehen sehen, dort ist eben kein „Kern“ vorhanden, der licht und

rein hervortreten könnte. Und wo umgekehrt eine reine Lichtgestalt untergeht, dort ist Reinigung nicht erst nötig. Aber auch bei Menschen, die in mäßigem Sinne, also ohne ins Verworfene ausgeartet zu sein, schuldvoll sind, übt der Tod nicht in allen Fällen reinigende Kraft in beträchtlichem Maße aus. Wenn dem Tode beispielsweise verstockte, auf dem Bösen trotzig bestehende Stimmungen vorangegangen sind, so wird von der reinigenden Kraft des Todes nicht viel zu spüren sein. Dagegen liegen für sie die Fälle günstig, in denen milde, hohe Stimmungen, weise Gedanken, moralisches Insichgehen, Ablösung vom Leben und dergleichen dem Tode vorausgegangen sind. In hohem Grade trifft dies bei Wallenstein zu, wo der Tod denn auch ganz besonders sich als läuternde Macht, als Sühne bewährt. Weitere Beispiele sind Don Cesar in Schillers Braut von Messina, Guido in dem Drama von Leisewitz „Julius von Tarent", Guelfo in Klingers Zwillingen.

3. Der Tod als Erlöser vom leidvollen Leben.

Doch noch in anderer und allgemeinerer Hinsicht geht vom tragischen Tod als solchem eine erlösende Wirkung aus. Überall im Leben, wo der Tod ein gequältes Dasein endet, wird er bei allem Schmerze über den Verlust doch zugleich als Befreier und Erlöser begrüßt. Dieses Gefühl macht sich nun auch dem tragischen Tode gegenüber geltend; gehen doch dem tragischen Tode meist Leiden unerträglicher Art voraus. Der Dichter kann auf das Entstehen dieses Gefühls der Erleichterung durch einzelne Worte hinwirken, indem er den Sterbenden oder jemand aus seiner Umgebung auf die durch den Tod eintretende Befreiung von den Bitternissen und Wirrsalen des Daseins oder auf die Sehnsucht danach hindeuten läßt. Doch mehr noch trägt die ganze Art der dichterischen Darstellung dazu bei, den Tod als Befreier von der Last des Daseins erscheinen zu lassen. In manchen Tragödien empfangen wir durch die ganze Art der Behandlung den Eindruck, daß der Held genug und übergenug gekämpft und gelitten habe, daß er durch die Schrecken und Finsternisse des Lebens, durch die Widersprüche und Abgründe

der menschlichen Natur in einem höheren Grade, als sich menschlich ertragen läßt, hindurchgejagt worden sei, und daß er es wahrlich verdiene, in Stille und Frieden einzugehen. Vielleicht das hervorragendste Beispiel hierfür ist Ödipus auf Kolonos: zu dem persönlichen Leidenswege des Ödipus gesellt sich hier noch die besonders durch Gesänge des Chors und durch gewisse Betrachtungen des Ödipus erzeugte allgemeine Stimmung, daß das Leben unter der Herrschaft von Vergänglichkeit, Schmerz, Schrecken und Missethat stehe; um so mehr erscheint hierdurch das Ende des unseligen Wanderers als eine gnadenvolle Erlösung. Unter den Shakespeareschen Gestalten drängt sich mir vor allem Hamlet als hierher gehörig auf, für den der Tod, nach Werders Worten,[1]) keine Strafe, kein Unglück ist, sondern „Befreiung, Entlassung, Erlösung, sein wohlverdientes quietus est". Auch Shakespeares Heinrich IV. gehört hierher. Heyse hat seinen Alkibiades von Anfang bis zu Ende in diese Stimmung getaucht: der Held ist müde von all den Wonnen und Bitternissen, Triumphen, Stürmen und Schiffbrüchen, Liebkosungen und Verwundungen, die ihm durch das Leben kamen, und so atmen wir auf, indem wir ihn in die Stille des Todes eingehen sehen.

Doch auch noch in einem positiveren Sinne kann der Tod selbst einen Sieg des unterliegenden Helden bedeuten. Der Zusammenhang der tragischen Verwickelung kann es mit sich bringen, daß das Eingehen in den Tod als solches für das Gefühl des Sterbenden einen gewissen Triumph, ein gewisses Erreichen des ersehnten Zieles bedeutet. So etwas kann in dem Tod der Märtyrer liegen. Kann der Glaubensheld nicht schon selbst seine Sache zum Siege führen, so erblickt er in seinem Tode eine Bewährung derselben. Die Grauen des Todes werden ihm zu Wonnen. Er schwelgt in dem Vorgenuß des Todes und glaubt darin den Sieg seiner Sache zu schmecken. In anderer Weise äußert sich diese positiv siegreiche Natur des Todes zuweilen

4. Der Tod als gefühlsmäßige Bezeugung des Sieges.

1) Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 248 f.

dort, wo es sich um den Untergang zweier Liebenden handelt. Der Vereinigung im Leben traten feindliche Gewalten entgegen; so winkt ihnen der Tod als der unheimlich wonnevolle Ort, wo sie liebend eins werden sollen. Dabei ist nicht an ein Wiedersehen im Jenseits gedacht, sondern nur dies ist gemeint, daß der Tod unmittelbar, der Tod als Aufhebung der leiblichen, irdisch bewußten Individuation, als Heraustreten aus den räumlich-zeitlichen Schranken des Irdischen die Liebenden vereint. Hier ist das Genießen des Todes noch mystischer als in dem Falle des Märtyrers. Im höchsten Grade tritt uns dies in Wagners Tristan und Isolde entgegen: der Tod als Vernichter der Liebenden ist doch zugleich der nächtliche Schoß, der sie zu unbewußtem Einheitsrausch in sich aufnimmt.[1]) Etwas anders liegt die Sache in der Oper „Norma". Der Liebesverrat Pollios führt Norma, aber auch ihn selber in den Tod. In bitter süßem Schmerze sieht Norma den Tod als das Element an, das sie zur Vereinigung mit dem, der sie verraten, bringen werde. Als Pollio dieses Bekenntnis hört, erwacht in ihm Reue und die alte Liebe. So gewinnen sich beide, vereint sterbend, im Sterben wieder zurück. Der Tod ist auf diese Weise der Boden, auf dem sich die Liebe der beiden verwirklicht. Eine ähnliche Bedeutung hat das gemeinsame Sterben Huldas und des treulosen Eiolf in Björnsons Tragödie „Hulda". Anders wieder ist

---

1) Was aus Wagners Tristan und Isolde dunkel hervorleuchtet: die ewige selige Einheit des Allebens bei Vernichtung der Individuen, dies findet sich bei Nietzsche zur allgemeinen Theorie des Tragischen erhoben. Im tragischen Tod wird das Zerbrechen des Individuums, sein Einswerden mit dem Ursein, das ewige Leben des Urwillens jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck gebracht (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872. S. 41, 91 und sonst). Angesichts der überwältigenden Mehrzahl der tragischen Dichtungen bedeutet die Ansicht Nietzsches eine metaphysische Deutung, keine getreue Wiedergabe des tragischen Eindrucks. Nur in äußerst seltenen Fällen klingt aus der Darstellung des Dichters diese Mystik des Todes — und auch da nur als eine unter vielen Seiten des Tragischen — heraus.

es in Ibsens Rosmersholm. Hier wird durch höchst verwickelte seelische Vorgänge eine Lage geschaffen, die es mit sich bringt, daß Rebekka und Johannes nur durch die Vereinigung in einem freiwillig gewählten gemeinsamen Tod ihre Vermählung vollziehen können. Und so wird es noch verschiedene andere Weisen geben, wie im Sterben als solchem die unterliegende Person mit intuitiver Gewißheit ihres Sieges inne wird.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß der Tod **durch die Folgen, die er im Jenseits hat**, ein erhebendes Moment mit sich führen kann. Der tragisch Unterliegende lenkt seine Blicke auf das Jenseits, seinen Frieden und seine Seligkeit oder wie der Goethesche Faust, wo er die Giftschale zum Munde führen will, auf die erhöhte, geläuterte Thätigkeit im Jenseits. Ohne Zweifel bewirken solche Worte beim Zuhörer eine Erleichterung der lastenden Gefühle, die durch die Furchtbarkeit des Unterganges in ihm erregt werden. Und zwar tritt eine gewisse Erleichterung auch dann ein, wenn der Zuhörer an einem seligen Jenseits zweifelt oder den Glauben daran völlig verwirft. Denn schon der Umstand, daß der sterbende Held durch diesen seinen Glauben über die Schrecken des Todes leichter hinwegkommt, läßt auch dem Zuhörer den tragischen Untergang in milderem Lichte erscheinen. Auch ist es keineswegs notwendig, daß der Dichter den Glauben an die Gnaden und Wonnen des Jenseits als seine persönliche Überzeugung zum Ausdruck bringe; es können derartige Worte dem Sterbenden lediglich aus dessen eigener Gemütsverfassung heraus vom Dichter in den Mund gelegt sein. Niemand wird die Hoffnung der Maria Stuart oder der Jungfrau von Orleans auf ein jenseitiges Freudenreich so auffassen, als ob der Dichter darin zugleich seinen eigenen Jenseitsglauben habe zum Ausdruck bringen wollen. Shakespeare läßt gerne seine sterbenden Großen, auch wenn sie nichts weniger als fromme Gemüter waren, z. B. Richard II., den Herzog York und den Grafen Warwick in Heinrich VI., die Hoffnung auf ein gnadenreiches Jenseits aussprechen. Wo diese Hoffnung zur glühenden

5. Erhebender Ausblick auf das Jenseits.

Zuversicht wird, den ganzen Menschen ausfüllt und beseligt und so die Schrecken des Todes überwindet, dort tritt sogar eine Abschwächung des tragischen Eindrucks ein. Aus dem erhebenden Moment ist ein so siegreiches Moment geworden, daß die Tragik darunter Schaden leidet. So ist es, wo der sterbende Held, und noch mehr, wo auch der Dichter von ausgesprochen christlicher Überzeugung erfüllt ist. Ich werde diesen Gegenstand noch an späterer Stelle, dort nämlich, wo vom Einfluß der christlichen Weltanschauung auf die Gestaltung des Tragischen die Rede sein wird, berühren.

D. Die Berechtigung der Gegenmacht als erhebendes Moment.

Endlich sei der Vollständigkeit halber nochmals daran erinnert, daß auch in der Beschaffenheit der Gegenmacht ein erhebendes Moment liegen kann. Davon ist schon im vorigen Abschnitt (S. 206 f., vgl. S. 210) gehandelt. Ist die Gegenmacht berechtigter Art, so geht von ihr eine gewisse Linderung des tragischen Wehes aus. So ist denn auch die Berechtigung der Gegenmacht unter die erhebenden Momente einzureihen. Die nichtige Gegenmacht ist von umgekehrter Wirkung.

Zusammenfassung.

So haben wir denn, wenn wir rückwärts blicken, vier Arten erhebender Momente unterschieden: die erste Art wird durch die subjektive Haltung der unterliegenden Person, die zweite durch den Ausgang, den die tragische Sache nimmt, die dritte durch den tragischen Tod als solchen, die vierte endlich durch die Beschaffenheit der Gegenmacht gegeben.

Eigentümlichkeit dieser Behandlung des Erhebenden im Tragischen.

Vergleicht man die Behandlung, die das Erhebende im Tragischen hier gefunden hat, mit der üblichen Auseinandersetzung über diesen Gegenstand, so wird man bemerken, daß dieses Glied des tragischen Organismus sich hier weit reicher, vielseitiger, Veränderungen weit mehr Spielraum lassend darstellt. Während wir eine Fülle von Möglichkeiten fanden, um den tragischen Untergang erhebend zu gestalten, hat sich die Theorie des Tragischen bisher immer auf eine einzige, bald diese, bald jene Art der Erhebung gesteift. Man war der irrigen Ansicht, daß der innere Zusammenhang des Tragischen auf eine einzige absolute

Lösung und Versöhnung angelegt sei. Wir dagegen haben gesehen, daß die tragische Verwickelung zu einer ganzen Anzahl mehr oder weniger wirksamer, unter verschiedenen Gesichtspunkten entspringender Momente der Erhebung hinleitet. Kein einziges dieser Momente ist unentbehrlich; nur soviel darf behauptet werden, daß ein völliges Fehlen der erhebenden Momente ausgeschlossen ist, und daß die Betonung der erhebenden Seite einen bedeutenden ästhetischen Gewinn für das Tragische bezeichnet (S. 211 ff.) Und ebensowenig natürlich ist unter den erhebenden Momenten eines von absoluter Geltung. Es kann sich nicht um eine Erhebung handeln, durch die das Furchtbare des Tragischen in reine Versöhnung, in lautere Harmonie verwandelt würde. Damit wäre das Eigenartige des tragischen Eindrucks vernichtet. Nur von einer Milderung, Aufhellung, Erleichterung des tragischen Eindruckes kann die Rede sein. Das Düstere, Lastende, Erschreckende, Aufwühlende, mit ungewöhnlichem Weh Erfüllende bleibt bestehen; nur relativ entgegenwirkende Momente sollen sich damit verbinden. Unter diesen Gesichtspunkt des relativen, mehr oder weniger abändernd wirkenden Gegengewichtes muß die ganze Behandlung der erhebenden Seite am Tragischen gerückt werden. Hiermit ist die Behandlung auch der Mannigfaltigkeit des Menschlichen angepaßt. Das Menschliche, das der tragische Vorgang in sich zu fassen vermag, ist solcher Vielgestaltigkeit, solchen Wechsels in der Entwickelung fähig, daß auch die Erhebung sich in sehr verschiedener Weise geltend zu machen vermag. Der Dichter wird, je nach der Beschaffenheit seines Gegenstandes, bald dieses, bald jenes erhebende Moment in den Vordergrund rücken, bald eine größere, bald eine kleinere Anzahl zu einer so oder anders accentuierten Mischung zusammenwirken lassen. Hier ergibt sich eine unabsehbare Menge von Möglichkeiten, die natürlich ästhetisch keineswegs gleichwertig sind. Der nächste Abschnitt wird in diese Möglichkeiten durch eine ausschlaggebende Zweiteilung und durch Heraushebung ausgezeichneter typischer Fälle einige Ordnung zu bringen suchen.

Kritisches über verschiedene Theoretiker des Tragischen.

Schiller legt die erhebende Wirkung des Tragischen völlig nach der moralischen Seite hin: das Tragische soll, indem es den Menschen als in Leid verstrickt darstellt, die Stärke der moralischen Natur gegenüber der sinnlichen, den Triumph des Übersinnlichen im Menschen in schlagendes Licht setzen.[1]) Der erhebende Charakter des Tragischen bei Schiller setzt sich sonach aus den beiden erhebenden Momenten des Trotzes und der Treue gegen die eigene Sache (S. 215 ff., 236 f.) zusammen. Bei Hegel wieder tritt die tragische Erhebung nur in der Form der „ewigen Gerechtigkeit" auf, die mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität „die sittliche Substanz und Einheit" wiederherstellt.[2]) Es ist hier also das, was in meiner Darlegung als der besondere Fall der Erhebung durch den die Schuld strafenden und sühnenden Untergang auftritt (S. 239 f.), zum Ganzen und Absoluten gemacht. Anders wieder ist es bei Vischer: hier wird neben dem sühnenden Charakter des Unterganges der zukünftige Sieg der vom untergehenden Helden vertretenen Idee, die zukünftige Ausgleichung der in der Gegenwart sich in ausschließendem und vernichtendem Gegensatz wähnenden Interessen als Versöhnung im Tragischen behandelt (vgl. S. 231 ff.).[3]) Nach einer anderen Richtung geht die Einseitigkeit Hartmanns: er stellt die Abkehr des Willens von Leben und Dasein als die einzige Lösung des tragischen Konfliktes hin (vgl. S. 221 ff.).[4]) Wiederum anders verhält es sich bei Solger. Dieser Ästhetiker übersteigert und metaphysiziert jenes erhebende Moment, das ich als den im

1) Am stärksten tritt dies in Schillers Abhandlung über das Pathetische hervor.

2) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 530.

3) Vischer, Ästhetik, §§ 126, 129, 139.

4) Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 ff.; Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 304 ff. Die Erhebung durch die in der Buße und Sühne liegende sittliche Befriedigung, sowie durch den Ausblick auf den Zukunftssieg der unterliegenden Sache verwirft Hartmann (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 293 ff., 306 f.), wie er denn überhaupt infolge seiner überall zum Maßstab gemachten Metaphysik in der Theorie des Tragischen viel zu unduldsam ist.

Tod als solchem liegenden Triumph der Sache bezeichnet habe (S. 241 ff.). In der Vertilgung des Sterblichen und in dem Sichselbstaufheben der darin zur Erscheinung hervorgetretenen Idee soll sich die Sphäre der Idee in ihrer Hoheit und Ewigkeit offenbaren.[1]) Es wird sonach hier das Versöhnende im Tragischen in eine metaphysische Mystik des Todes gesetzt. Und ähnlich spricht Nietzsche, nur daß sich bei ihm diese Mystik aus der Auffassung der Philosophie der „Idee" in die Willensmetaphysik übersetzt findet (vgl. S. 242).

Mit dieser nicht genug relativistischen Behandlung der erhebenden Momente verknüpft sich häufig eine derartige Übersteigerung der erhebenden Seite am Tragischen, daß der pessimistische Grundcharakter des Tragischen geschädigt wird. Hiervon war schon im sechsten Abschnitt — freilich unter allgemeineren Gesichtspunkten — die Rede (S. 98 ff.). Als eines der stärksten Beispiele für die Überschätzung des Erhebenden kann Zeising gelten. Nach seiner Auffassung soll die Tragödie den christlichen Gott als eine Macht, die das — nur scheinbar untergehende — Besondere als wesenhaften Bestandteil in sich aufnimmt und das echte Gold in seinen Urquell zurückleitet, als eine Macht, gegen die es nur Scheinempörung gibt, zur Darstellung bringen.[2]) In neuester Zeit hat diese Verschiebung des tragischen Schwerpunktes aus der Furchtbarkeit des Unterganges in das Versöhnende des Sieges an Lipps einen entschiedenen Vertreter gefunden. Das Grundthema aller Tragödien soll in der Bewährung der inneren Macht des Guten liegen.[3]) Und ähnlich ist es bei Duboc: er setzt das Wesen des Tragischen darein, daß der Held aus Liebe zum Ideal, aus Liebe zur reinen Vollendung stirbt und so im Tode dem „höheren Prinzip" Treue hält.[4])

---

1) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 309 ff.; Erwin, S. 256 ff.

2) Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 341 ff.

3) Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 63 ff.

4) Duboc, Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff. Vgl. die Anmerkung oben S. 237.

Diesen Fällen stehen andere gegenüber, in denen das Erhebende am Tragischen nicht zu seinem Rechte kommt. Dies ist schon bei Plato der Fall. Die verwerfende Haltung, die er der Tragödie gegenüber einnimmt, gründet sich insbesondere darauf, daß er ihr vorwirft, das Gemüt in klägliche, zu Jammer und Thränen geneigte Stimmung zu versetzen.[1]) Hierher gehören ferner Weiße, Schopenhauer, Bahnsen. Diese wurden schon im sechsten Abschnitte (S. 101 ff.) als Vertreter der einseitig pessimistischen Auffassung vom Tragischen angeführt. Von den gegenwärtigen Darstellern der Litteraturgeschichte gehört besonders Georg Brandes hierher. In seinem Werke über Shakespeare, das, soviel Einwendungen auch gegen dasselbe zu erheben sein mögen, den leidenschaftlichen Nerv in Shakespeares Schaffen stark und kühn bloßlegt, erklärt er Lear als die ungeheure Tragödie des Menschenlebens. Macbeth ist ihm wegen seiner mehr moralischen Haltung nicht sympathisch. Othello gilt ihm im Vergleiche mit Macbeth als gewaltiger Fortschritt in dem Studium der Lebenstragödie. Der Sieg des Guten erscheint ihm als theatermäßiger, konventioneller Ausgang. „Die Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die Dummheit der andere.“ In jeder Ästhetik, die den tragischen Tod als Strafe für eine Schuld angesehen wissen will, sieht er nur veraltete Scholastik, nur als Ästhetik verkleidete Theologie.[2])

1) Vgl. Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum (Leipzig 1893), S. 425 ff.

2) Georg Brandes, William Shakespeare. Leipzig 1896. S. 532, 598, 609 f., 614, 633, 641, 648 und sonst.

Zwölfter Abschnitt.

Das Tragische der befreienden und der niederdrückenden Art.

Hauptunterschied rücksichtlich der tragischen Erhebung.

Überblickt man die mannigfaltigen möglichen Arten tragischer Erhebung, so thut sich vor allem ein durchgreifender Unterschied hervor. Es kommt darauf an, ob der Dichter ein derartiges Zusammenwirken erhebender Momente nach Zahl und Beschaffenheit herbeiführt, daß in dem Gemüte gegen den Druck des Tragischen eine fühlbare Gegenwirkung erzeugt wird, oder ob die erhebenden Momente, zu deren Verwertung der Dichter durch Stoff und Behandlungsweise geführt wird, eine solche Wirkung nicht hervorzubringen im stande sind. Das eine Mal geht durch die wehevolle Erschütterung eine Milderung, etwas Befreiendes, Erlösendes hindurch. Der pessimistische Grundcharakter des Tragischen bleibt bestehen; nur kommt neben dem Schrecken und Grauen zugleich ein Gefühl auf, das die Tendenz hat, uns darüber hinwegzuheben. Die Nacht des tragischen Wehes lagert sich nicht mit bleiernem Druck über unser Gemüt; sondern wiewohl die Nacht den Sieg davonträgt, läßt uns der Dichter doch eine Macht des Lichtes ahnen, der wir es zutrauen, die Nacht ernstlich zu bedrängen und sie vielleicht zu verdrängen. In dem anderen Fall fehlen zwar auch die erhebenden Momente nicht gänzlich; allein sie haben nicht die Kraft, der belastenden, beklemmenden Tendenz des Tragischen fühlbar entgegenzuwirken. Der drohende, niederdrückende Charakter des Tragischen wirkt

sich hier ungebrochen, geradlinig aus. Dort besteht der tragische Endeindruck in einer Synthese: wiewohl wir ein Furchtbares auf uns lasten fühlen, atmen wir doch zugleich frei und gehoben auf; unter all dem Druck wachsen uns doch zugleich Flügel. Hier dagegen ist der tragische Endeindruck von einfacher Art: wir gehen beklommen, zermalmt, stöhnend von dannen. So steht dem Tragischen der befreienden Art das Tragische der niederdrückenden Art gegenüber.

Beispiele für das Tragische der niederdrückenden Art.

Mit Recht wird darüber geklagt, daß im Vergleiche mit der vielgestaltigen Fülle der tragischen Dichtungen die Theorien des Tragischen zu eng, zu ausschließend, zu eigensinnig seien. Und nicht zum wenigsten hat diese Kluft zwischen dem Reichtum des thatsächlichen Tragischen und der Enge der Theorien über diese ästhetische Form darin ihren Grund, daß dem Tragischen der niederdrückenden Art keine berechtigte Stelle in der Theorie gegönnt wird. Und doch verdankt das Tragische der niederdrückenden Art nicht etwa erst den naturalistischen Richtungen der Gegenwart seinen Ursprung. In entfernter Vergangenheit schon finden wir Beispiele dafür. So stellt das Nibelungenlied ein Tragisches dieser schwerlastenden Art dar. Wir empfinden am Ausgange des Epos eine ungeheure Last von Missethat und Greuel. Wir sehen darunter die ganze Welt der Burgunder und Hunnen in unerbittlicher wechselseitiger Zerfleischung zu Grunde gehen. Und es sind keineswegs wüste Missethäter, die ihren Untergang finden, sondern große, auch im Guten und Edlen tüchtige Naturen werden durch den Fluch einer furchtbaren Schuld in immer wachsende Verhärtung und Unthaten hineingerissen. Auch sehen wir über den Leichenmassen keinen Ordnung und Glück verheißenden Sieger emporsteigen. Die Überlebenden — Etzel, Dietrich, Hildebrand — stehen jammernd über all das Furchtbare da. Wohl fehlt es nicht an erhebenden Momenten: gehen doch die Helden sämtlich mit Größe unter. Aber gegen die Wucht des Furchtbaren vermögen diese erhebenden Seiten wenig auszurichten. Denkt man an Shakespeare, so bietet sich besonders Othello als Beispiel für

das Tragische der niederdrückenden Art dar. Ein kolossaler Leidenschaftsmensch, der sich indessen Reinheit und Güte bewahrt hat, ein Mensch, der sowohl Held als Kind ist, wird durch die Ränke eines an Verstand weit überlegenen Bösewichtes um Glück und Frieden gebracht, in innere Verwüstung gestürzt, zum brutalen, tierischen Mörder seines unschuldigen Weibes gemacht und endlich in Selbstmord getrieben. Die Entlarvung und Bestrafung Jagos und die Sühne, die in dem Selbstmord Othellos liegt, wirken wohl als erhebende Momente; aber sie haben nicht im entferntesten die Kraft, das Gefühl der Befreiung in durchschlagender Weise zu erzeugen. Auch sein Lear ist, wie noch weiterhin hervorgehoben werden wird, ein starkes Zeugnis für das Tragische der niederdrückenden Art. Hebbel hat — abgesehen von den Nibelungen — in seiner Judith und in Maria Magdalene zwei starke Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert. Zwar hat Judith Israel von Holofernes befreit; aber die Befreierin fühlt sich innerlich verwüstet und vernichtet. Sie ist durch die Rettungsthat nicht nur leiblich entehrt, sondern sie weiß auch, daß sie von ihrer hohen, strengen Aufgabe durch Einmischung von Gelüsten, die aus der wüsten geschlechtlichen Sphäre stammen, abgefallen ist. Sie konnte die Befreiungsthat nur um den Preis ihrer Reinheit und ihrer Lebensgrundlagen vollbringen. So läßt das Stück die Heldin in einer erstickenden Beklemmung zurück. Sie lebt mit dem furchtbaren Bewußtsein unerträglicher Verunreinigung ihrer Weiblichkeit weiter, wartend, ob sie sich von Holofernes schwanger fühlen werde. Für diesen Fall bedingt sie sich von den Ältesten und Priestern den Tod aus. Diese grauenvolle innere Verwüstung der gewaltigen, hochgestimmten Judith durch eine glaubensstarke, heldenhafte That bestimmt den Endeindruck in weitaus überwiegender Weise. Viel ausschließlicher noch geht durch Maria Magdalene eine bange, beängstigende Stimmung. Unter zwar engen und starren, aber doch tüchtigen und braven Menschen haust unbarmherzig ein wildes Schicksal. Weder ist hier etwas von einem hellen Ausblick in die Zukunft

zu finden, noch auch gelangen die tragischen Personen zu innerer Befreiung, zu hoher Ergebenheit, zur Ablösung von dem Leben. Die unschuldige gemarterte Klara geht in stumpfer Trostlosigkeit in den Tod, und Meister Anton steht zwar in aufrechter Starrheit da, aber innerlich ist er völlig zerbrochen. Auch wird die reine, starke Liebe Klaras zu dem Sekretär einfach als rohen Gewalten unterliegend gezeichnet, ohne, wie etwa die Liebe Romeos und Julias, als ein innerlich unvergleichlich Gültiges, als ein über Raum und Zeit Schwebendes hinausgehoben zu werden. So kommt das Erhebende, an dem es auch hier nicht gänzlich fehlt, gegen die bleierne Schwere des Schlusses auch nicht im mindesten auf. So ist also das Tragische der niederdrückenden Art nicht im entferntesten erst ein Erzeugnis des modernen Naturalismus. Ja, ist nicht auch Lessings Emilia Galotti ein Beispiel dafür? Erich Schmidt hat recht, wenn er sagt, daß man dem Prinzen, trotz allem, was Lessing zu seiner Deckung erfinderisch aufgeboten habe, zum Schluß zurufen möchte: du bist zu gut weggekommen![1]) In der That, es ist ein widersinnig grausames Schicksal, das uns aus dem Ausgange der Tragödie anstarrt.

Berechtigung des Tragischen der niederdrückenden Art.

Ohne Zweifel wirkt diese dumpfere Art des Tragischen anders als jene von der Theorie fast ausschließlich berücksichtigte hellere Form. Indessen ist nach allen vorangegangenen Erörterungen der gemeinsame Typus von so charakteristischer und durchschlagender Gewalt, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Formen zurücktritt. Es erschiene als sachwidrig, die zweite Form vom Gebiete des Tragischen abzutrennen. Vielmehr ergibt sie sich für eine unbefangene Betrachtung lediglich als eine besondere Ausgestaltung jener gemeinsamen Grundform. Natürlich verdient vor allem die gemeinsame Grundform einen ausgezeichneten, gleichsam packenden Namen. Und als solcher bietet sich kein anderer als der des Tragischen dar. Besteht aber jemand dennoch darauf, daß der

1) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1892. Bd. 2, S. 215 ff.

Name „tragisch“ nur zur Bezeichnung jener zugleich fühlbar erhebenden Dichtungen dienen solle, so müßte gefordert werden, daß dann die ästhetische Gestaltung, die ich als das Tragische der niederdrückenden Art bezeichne, als ein dem Tragischen nächstverwandtes, und zwar ästhetisch berechtigtes und hochwichtiges Gebiet anerkannt werde. Und auf diesen sachlichen Ertrag kommt es schließlich mehr an als auf die Benennung „tragisch“. Mag für diese dumpfere ästhetische Gestaltung auch ein anderer Name gewählt werden, so bleibt doch aus den vorangehenden Untersuchungen als sachliches Ergebnis bestehen, daß in einer großen Anzahl der Dichtungen, die gewöhnlich als tragisch bezeichnet werden, dem Untergange der Helden die Endwirkung des Erhebenden und Befreienden fehlt und vielmehr von ihm der Eindruck des Beklemmenden und Lastenden ausgeht, und daß diese ästhetische Gestaltung keineswegs etwa als Entartung, sondern als ein wertvolles Glied im Reiche des Ästhetischen anzusehen ist.

Die Norm der Harmonie des Inhalts darf nicht übertrieben werden.

Freilich ist diese Anerkennung nur unter der Voraussetzung möglich, daß die Forderung der **Harmonie des Inhalts** nicht übertrieben werde. Ich komme damit auf einen Punkt, der schon im vorigen Abschnitt (S. 211 ff.) erörtert wurde. Es wurde dort gesagt, daß sich die künstlerische Freiheit des Betrachtens und Genießens um so vollkommener entfalte, je mehr das Bedürfnis des menschlichen Gemütes, das Gute und das Glück für erreichbar, für mehr als bloßen Wahn, für Werte, deren Verwirklichung in der Richtung der menschlichen Entwickelung liegt, anzusehen, durch die Dichtung befriedigt werde. In eine je freundlichere, wohlthuendere, versöhntere Stimmung das Gemüt durch den Inhalt einer Dichtung versetzt wird, um so leichter erzeugt sich jene stofflose, entrückte, ungereizte, ungeärgerte, uninteressierte, überindividuelle Haltung des Gemütes, die das Auszeichnende des künstlerischen Betrachtens bildet. Infolge dieses Sachverhaltes entspringt nun leicht die Meinung, daß die Harmonie des Inhalts — womit eben eine Beschaffenheit des Inhalts gemeint ist, die jenes ethische und eudämonistische Grundbedürfnis

des Menschen befriedigt — eine unbedingt gültige ästhetische Norm und sonach jede Dichtung einfach verwerflich sei, die dieser Norm zuwiderlaufe. Es ist nun natürlich: wer auf solchem Boden steht, kann unmöglich das Tragische der niederdrückenden Art gelten lassen. Er wird es mit dem Einwurf abweisen, daß das Gemüt dadurch nicht genug veredelt, nicht genug in reine Höhen gehoben, vielmehr wund gerieben und gefoltert werde, und daß sonach an die Stelle edlen Genusses bloße Nervenerregung trete. So verweist Duboc, der Philosoph des Optimismus, jede Tragödie, in der nicht die Erhebung überwiegt, in die „Afterkunst".[1])

Die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen fordert ihr ganzes Recht.

Wer so spricht, vergißt, daß es eine ästhetische Forderung gibt, die der Harmonie des Inhalts bis zu gewissem Grade widerstreitet, und die trotzdem in erschöpfender Weise erfüllt zu werden verlangt. Es ist die Forderung, die ich als die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen zu bezeichnen pflege. Durch diese Norm wird verlangt, daß das menschliche Leben nicht nur nach seinen freundlichen, versöhnenden, hoffnungsweckenden Seiten, sondern auch nach dem beklemmend Dumpfen, dem schneidend Furchtbaren, dem versöhnungslos Harten, was es in sich trägt, darzustellen sei. Es wäre, wie ich mich schon oben (S. 212) ausdrückte, eine schwachnervige oder gar feigherzige Schönfärberei, wenn die unerfreulichen, abstoßenden, zermalmenden Seiten des Lebens aus der Kunst verbannt würden. Freilich werden dadurch für das Entstehen der künstlerischen Freiheit des Betrachtens ungünstigere Bedingungen geschaffen; die Schöpfungen, die nach dieser Richtung hin liegen, thun dieser auszeichnenden Eigenart des Ästhetischen einigermaßen Abbruch; sie stellen nicht jene ästhetische Vollendung dar, wie sie den Kunstwerken zukommt, die zugleich auch der Forderung des harmonischen Inhaltes entsprechen. Doch ist dieser ästhetische Nachteil auch nicht entfernt so groß wie der ästhetische Verlust, der dann entstehen würde, wenn man alle Kunstwerke, die das Menschlich-Bedeutungsvolle

---

1) Julius Duboc, Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, S. 17 ff.

auf Kosten der Harmonie des Inhalts darstellen, aus der Kunst hinausweisen wollte.

Höherer ästhetischer Rang des Tragischen der befreienden Art.

Nur wer diese Weitherzigkeit in der Ästhetik besitzt, ist im stande, dem Tragischen der niederdrückenden Art gerecht zu werden. Ihm erscheint es als eine einseitig eudämonistische Auffassung des Ästhetischen, wenn das Tragische schlechtweg mit dem Tragischen der befreienden Art gleichgesetzt wird. Übrigens werden wir in dem sechzehnten Abschnitt sehen, daß es dem Eindruck, den das Tragische der niederdrückenden Art hervorbringt, keineswegs an starker, fesselnder Lust mangelt. Soviel freilich muß auch der Verteidiger dieser pessimistischeren Art des Tragischen zugestehen, daß das Tragische der befreienden Art einen höheren ästhetischen Rang einnimmt. Dies ergibt sich unmittelbar aus dem Vorangegangenen: das Tragische der befreienden Art enthält, weil es das Gemüt bei aller Erschütterung doch zugleich in einen Zustand der Versöhnung und Harmonie versetzt, weit günstigere Bedingungen für das Entstehen der künstlerischen Freiheit des Betrachtens und Genießens als die andere Art.

Neue Frage und die Methode ihrer Beantwortung.

Es ist jetzt das Verhältnis der beiden Formen des Tragischen zu den erhebenden Momenten näher ins Auge zu fassen. In welchem Maße und in welcher Auswahl müssen die erhebenden Momente verwendet werden, damit der Eindruck des Tragischen befreiend wirke? Und welche erhebenden Momente müssen vernachlässigt oder gänzlich beiseite gesetzt sein, wenn das Tragische niederdrückend wirken soll?

Diese Fragen lassen sich nicht erschöpfend beantworten. Es gibt eine kaum übersehbare Fülle von Gruppierungen der erhebenden Momente, die dem Tragischen den Charakter des Befreienden geben; und ebenso entsteht das Tragische der anderen Art bei sehr verschiedenartiger Stellung des Dichters zu den erhebenden Momenten. Auch ist zu bedenken, daß die erhebenden Momente ein sehr verschiedenartiges Gewicht erhalten können, je nachdem Handlung und Charaktere der Dichtung diese oder jene bestimmte Beschaffenheit haben. Es würden sich daher nur mit

aller Vorsicht und unter Hinzufügung aller möglichen Wenn und Aber gewisse Schemata des Zusammenwirkens erhebender Momente für die eine und die andere Art des Tragischen hinstellen lassen.

Ich will daher jene Fragen nur in der Weise beantworten, daß ich nach ausgezeichneten Fällen suche, in denen das Tragische der einen oder anderen Art an die Anwendung oder Beiseitesetzung dieses oder jenes erhebenden Momentes geknüpft erscheint. Und auch diese Fälle will ich ohne jede Ausnahme nur so aufgefaßt wissen, daß es sich dabei nicht um eine unbedingte Notwendigkeit, sondern nur um einen in der Regel stattfindenden Zusammenhang handle.

Wichtigste Fälle des Tragischen der erhebenden Art. Erster Fall.

Überblicke ich die Fülle der erhebenden Momente, so gibt es eines darunter, das mir in nahezu jedem Falle, auch unter sehr ungünstigen Bedingungen, dem Tragischen die Endwirkung des Befreienden zu erteilen im stande zu sein scheint. Ich habe den schon in der Gegenwart stattfindenden Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache im Auge (vgl. S. 235 f.). Dieses erhebende Moment, entschieden ausgeprägt, dürfte wohl in den weitaus meisten Fällen gegenüber den niederdrückenden Momenten von ausschlaggebender Kraft sein. Diese müßten sich denn so zuschärfen und häufen wie in Shakespeares Lear. In dieser Tragödie des sittlichen Umsturzes überwiegt trotz dem gegenwärtigen Sieg der Sache doch der Eindruck des Niederdrückenden. Was bedeutet der endliche Sieg gegen die überschwellende Flut von Kränkungen, Qualen, Verwüstungen, die Lear, Cordelia, Gloster, Edgar, Kent an sich erfahren haben?

Zweiter Fall.

Von starker befreiender Wirkung ist auch der in Aussicht gestellte zukünftige Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache (vgl. S. 231 ff.). Wo der tragische Dichter im Zuhörer die Gewißheit oder doch die Hoffnung entstehen läßt, daß die jetzt verkannte und unterlegene Idee dereinst durchdringen und eine bessere, glücklichere Zeit heraufführen werde, dort müßte die tragische Verwickelung nach ihren übrigen Seiten hin ganz besonders günstige Bedingungen für die Entfaltung nieder-

drückender Momente enthalten, wenn trotz dem Vorhandensein jenes erhebenden Momentes dennoch der Eindruck des Lastenden und Beklemmenden überwiegen sollte. Beispiele, die das durchgreifend Befreiende, das in dem Zukunftssieg der unterliegenden Sache enthalten ist, belegen, habe ich in der oben gegebenen Erörterung dieses Moments angeführt.

Auch wo der Tod als Strafe und Sühne für verübten Frevel den Lebensgang beschließt (vgl. S. 239 f.), gewinnt das Tragische die Endwirkung der Befreiung. Der große Frevler und Verbrecher erweckt in uns vor allem das Bedürfnis nach Wiederherstellung der verletzten sittlichen Ordnung und nach Reinigung seines verunstalteten, verdunkelten Wesenskernes. Es kann daher nicht wohl ausbleiben, daß, wenn der Untergang des Helden als Strafe und Sühne dargestellt wird, die tragische Entwickelung in befreiender Weise ausklingt. Wird freilich der Tod als Eingang zu endlosen Martern aufgefaßt oder werden diese Martern geradezu dargestellt, so überwiegt der Eindruck von der Unverhältnismäßigkeit, Grausamkeit und empörenden Furchtbarkeit der Strafe derart, daß die sittliche Befriedigung verschwindet und das Tragische in das Gefühl des unbeschreiblich Beklemmenden und Erdrückenden ausläuft. Dies gilt von den Szenen in Dantes Hölle, soweit die Gestalten der Verdammten überhaupt tragisch zu wirken geeignet sind. Denn nur von einzelnen unter ihnen werden solche Züge aus ihrem irdischen Leben hervorgehoben oder angedeutet, die ihnen menschliche Größe geben. Dritter Fall.

Unter den übrigen erhebenden Momenten ist es, soviel ich sehe, noch folgendes, wodurch in der Regel dem Tragischen eine befreiende Endwirkung gegeben wird. Wenn jemand in dem Tod, in den er einzugehen im Begriffe steht, seine Sache als eine zu Bewährung und Sieg gelangende zu genießen glaubt (vgl. S. 241 ff.), so hebt uns dies gewaltig über all die Schmerzen und Entsagungen, über all die Vernichtungen und Trümmer hinweg, die sich im tragischen Ausgange häufen. Jedenfalls entspringt hier das Tragische der befreienden Art mit größerer Sicherheit Vierter Fall.

als dort, wo der Ausblick auf die Wonnen und Gnaden des Jenseits dem tragischen Helden den Tod erleichtert (vgl. S. 243 f.).

Andere Möglichkeiten.

Doch noch auf mannigfaltige andere Art kann die erhebende Tragik zustande kommen. Ein interessantes Beispiel bietet der Bettelmönch Robak dar, diese ergreifend tragische Gestalt in dem von einem mächtigen, prächtigen Strome festlicher Freude durchrauschten Epos des Mickiewicz „Herr Thaddäus“. Von dem stolzen Truchseß, dessen Tochter er liebte, höhnisch abgewiesen, ermordet er ihn in Rachewut meuchlings. Nach vergeblichen Versuchen, seine Gewissensqualen zu betäuben, entschließt er sich, ein Leben der Armut, Niedrigkeit, Gefahr, Mühsal auf sich zu nehmen und findet dann auch im Dienste der gefahrvollen Pflichten, die er auf sich genommen, den Tod. Dem Verbrechen folgt hier innere Vernichtung und ein hartes, mühsalvolles Leben, das der moralischen Reinigung gewidmet ist. Hier bringt also sogar das peinvolle Weiterleben eines zerbrochenen Menschen, weil es ernst und beharrlich dem Zwecke des Wiedergutmachens geweiht ist, einen überwiegend erhebenden Eindruck hervor.

Fragestellung rücksichtlich des Tragischen der niederdrückenden Art.

Wende ich mich nun zu dem Tragischen der niederdrückenden Art, so hätte sich die entsprechende Frage auf die erhebenden Momente zu richten, durch deren Weglassung dem Tragischen in der Regel der Endeindruck des Niederdrückenden gegeben werde. Doch würden die Antworten auf diese Frage so unbestimmt ausfallen, daß ich es vorziehe, die Frage anders zu stellen. Vielleicht wird es möglich sein, bestimmtere Antworten zu erzielen, wenn ich frage: welche Beschaffenheiten der tragischen Verwickelungen lassen, mögen die erhebenden Momente wie immer angewandt werden, das Gefühl des Niederdrückenden als kaum vermeidbar erscheinen?

Erster Fall der niederdrückenden Art.

Wir setzen den Fall: die tragische Person vertrete eine gute Sache, eine Sache, die in des Dichters wie in unseren Augen einen Fortschritt der Menschheit zum Guten und Heilvollen bedeutet und daher den Sieg verdient. Und nun nehmen wir weiter an: diese große, gute, heilige Sache dringe nicht durch, sie

werde von der Mehrzahl verkannt, von der siegenden Partei niedergetreten, der Ausrottung preisgegeben. Und noch mehr: die siegende Partei bestehe nicht etwa aus Menschen, die sich für eine relativ berechtigte Sache mit weitem und hohem Sinn, mit Hingebung und Begeisterung einsetzen, sondern aus engen, eigensüchtigen, brutalen Seelen. Und weiter: der Dichter halte seine Darstellung nicht so, daß wir in eine helle Zukunft blicken, wo die jetzt unterdrückte Sache siegreich sein werde, sondern er lasse in dem Leser das Gefühl entstehen, daß elende Mittelmäßigkeit, Roheit, Nichtswürdigkeit, Finsternis immerdar zur Herrschaft bestimmt seien und es auch in Zukunft höchstens zu vorübergehender, nutzloser Auflehnung der Erleuchteten und Edlen gegen die herrschenden Mächte kommen werde. Wo das Tragische in dieser oder ähnlicher Weise ausläuft, dort liegt der Eindruck des Trostlosen, Beklemmenden und Lastenden vor, mögen noch so viele und noch so starke erhebende Momente — wie etwa Trotz, Gleichmut, Ergebung im Untergang — daneben angewandt sein.

In der modernen Litteratur gibt es zahlreiche Beispiele dafür. Werden in Hauptmanns Webern auch die Soldaten zum Dorfe hinausgejagt, so bringt doch Haltung und Verlauf des Dramas den Eindruck hervor, daß der Aufstand dieser geschundenen, dumpfen, besinnungslosen Webermasse vergeblich ist, daß die harten Aussauger vom Schlage des Fabrikanten Dreißiger bald wieder die Oberhand gewinnen und all die Keime edler, aufwärtsstrebender Regungen in der Brust der Weber verkümmern werden. Dieses Gefühl des sich aussichtslos weiterschleppenden Jammers legt sich uns am Schlusse des Dramas bleischwer auf die Brust. Und etwas Ähnliches gilt von Hauptmanns Florian Geyer. Mag sich auch in die von Florian Geyer und den aufständischen Bauern vertretene Sache viel Wüstheit und Unverstand gemengt haben, so lagen ihr doch hochfliegende Gedanken und berechtigte Bedürfnisse zu Grunde. Und nun wird sie in brutalster Weise niedergetreten und ausgerottet: die siegenden Ritter sind nichts als besoffene, blutdürstige Bestien, ohne jede Spur von

Empfindung für das Überragende, Heldenhafte in der Gestalt des zu Tode gehetzten Geyer und für den echten Kern in der ganzen Bauernbewegung. Es gibt kaum ein Drama, das entmutigender, beschämender für das menschliche Selbstgefühl endete.

Zweiter Fall. Faßt man diesen ersten Fall des Tragischen der niederdrückenden Art allgemeiner, so erhält man einen zweiten Fall. Auch abgesehen nämlich von dem Schicksal der auf die Zukunft weisenden Sache und auch dort, wo die tragische Verwickelung sich überhaupt nicht um eine solche Sache bewegt, kann die Darstellung so gehalten sein, daß sie den Grundeindruck hervorbringt, es gehe im Leben sinnlos und wüst zu, es laufe alles darunter und darüber, es herrsche allenthalben Gemeinheit, Roheit, Verworfenheit, Dummheit, jämmerliche Mittelmäßigkeit. Geht eine derart trostlos pessimistische Lebensanschauung oder Lebensstimmung durch eine Dichtung, so können im einzelnen noch soviel erhebende Momente hervortreten, und es wird doch der Endeindruck wesentlich durch jenen pessimistischen Grundton bestimmt. Es ist dabei nicht erforderlich, daß eine der Personen der Dichtung oder der Dichter selbst diese pessimistische Lebensauffassung ausspreche; es genügt, wenn der Gang der Ereignisse und die Charaktere den Weltlauf als wirr, gemein, grauenhaft, gehaltlos, wertlos erscheinen lassen.

Auch hierfür bietet Hauptmann Beispiele. Sein Drama „Vor Sonnenaufgang" zeigt uns das Leben als einen Schauplatz häßlicher Gemeinheit und unbeschreiblicher Verkommenheit, als einen Schauplatz, auf dem auch die wenigen edlen, vornehmen Naturen — Loth und Helene — infolge der sie umgebenden Verpestung um ihr Glück gebracht werden oder gar zu Grunde gehen. Es schlägt uns aus dem Drama ein dicker übelriechender Qualm entgegen und legt sich uns erstickend auf die Brust. Übrigens ist in diesem Drama das Niedrige und Verkommene derart betont, daß die Dichtung zum größten Teile — abgesehen von den beiden eben genannten Gestalten — nicht in den Bereich des Tragischen, sondern des Jämmerlichen und Entsetzlichen (und

zuweilen noch dazu in den Bereich dieser Kategorien in dem Sinne des stofflich Ekelerregenden, also Unkünstlerischen) fällt (vgl. S. 73 ff.). Mit diesem Vorbehalt können von Ibsens Dramen die Gespenster und die Wildente als treffliche Beispiele gelten. Von Zolas Romanen kann La bête humaine genannt werden. Wenn der Roman mit der wie eine blinde, taube, tolle Bestie führerlos dahinrasenden Lokomotive schließt, die einen mit betrunkenen Soldaten vollbepackten Zug ins Verderben hineinführt, so ist dieses Schlußbild für die ganze Lebensauffassung, die dem Roman zu Grunde liegt, symbolisch. Zu den zahlreichen Schriftstellern, die für diese Art des Tragischen Beispiele darbieten, gehört auch Turgenjew. Durch seine Dichtungen (man denke etwa an Frühlingswogen, Dunst, Die neue Generation) geht als Grundstimmung, daß der Weltlauf ohne Sinn und Ziel sei, daß trübe, wirre Leidenschaften und thörichte Schwächen das Leben beherrschen. Nur wird bei ihm die drückende Natur der Tragik durch eine weiche, sentimentale, den Schmerz genießende Stimmung gemildert.

Noch zwei Fälle, in denen das Tragische der niederdrückenden Art entsteht, drängen sich uns bei einer Umschau im Bereiche des Tragischen auf. Wo eine hohe Seele, ein reines Gemüt, ein ideales Streben sei es durch ränkevolle Bösewichte, sei es durch verführende Umgebung oder durch sonstige tückische Schicksale untergraben, zerstört, vergiftet wird, dort entsteht ein Eindruck von ganz besonders niederschlagender und entmutigender Beschaffenheit. Mögen noch soviel Gegengewichte erhebender Natur angewandt werden, so wird der Endeindruck wohl immer im Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art ausfallen. Ich nenne aus Shakespeare die Zerrüttung, in die Othello durch das boshafte Ränkespiel Jagos und Timon durch seine Schufte von Freunden gestürzt werden, aus Grabbe die Zertrümmerung des Herzogs Theodor von Gothland durch den noch viel ruchloseren Berdoa. Für den in unserer modernen Gesellschaft nur allzu häufigen Fall, daß eine edle Frau durch ihren geschlechtlich zügellosen, auf ein brutales vermeintliches Recht des eleganten Mannes

Dritter Fall.

pochenden Gatten erniedrigt, zertreten, verhärtet wird, enthält das Drama Agrells „Gerettet“ ein gutes Beispiel. Sucht man nach einem Fall, wo die Zerrüttung nicht durch böse, verdorbene Menschen, sondern durch die Tücke des Schicksals hervorgebracht wird, so bietet sich Dido bei Virgil als Beispiel dar, die, wie Äneas sie verläßt, sich in wilder Qual und Verzweiflung den Tod gibt. Eine starke Tendenz nach dem Niederdrückenden ist auch dort vorhanden, wo der edle, hochstrebende Mensch weniger durch Verführung von außen, als durch die Dämonen der eigenen Brust verderbt und erniedrigt wird. Daher kann die Gestalt Fausts in dem Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art dargestellt werden. Der Teufel ist, wenigstens bei den großen Dichtern, die einen Faust gedichtet haben, mag er auch als selbständige verführende Person Faust gegenübertreten, doch in Wahrheit nur die Verkörperung der gefährlichen Leidenschaften und sündhaften Gelüste, die Fausts Inneres durchwühlen. Natürlich darf, wenn Faust ein hierher gehöriges Beispiel sein soll, die Entwickelung Fausts nicht so dargestellt werden, daß der tiefste Kern seines Wesens heil bleibt und das Gute in ihm die Kraft des Sieges über das Böse behält. Daher wirkt der Goethesche Faust wenigstens in dieser Beziehung nicht niederdrückend. Wohl aber macht die Faustgestalt bei Marlowe, Grabbe und anderen einen Eindruck, der uns ein Recht gibt, sie hierher zu ziehen.

Natürlich kann auch beides zusammenwirken: die Verführung und der böse Trieb des eigenen Inneren. So ist es meistens, wo ein Weib oder ein Mann in den Pfuhl geschlechtlicher Ausschweifungen herabsinkt und der bessere Teil des Wesens verderbt wird. Freilich sind die meisten derartigen Fälle, die uns Dramen und Romane schildern, nicht eigentlich tragischer Natur. Es fehlt diesen Männern und Frauen meist an Größe. Andere Fälle gehören dem Grenzgebiet des Tragischen an: es handelt sich um eine interessante, nicht ganz gewöhnliche Natur; aber die Erhebung über das Gewöhnliche ist nicht groß genug, um den vollen Eindruck des Tragischen hervorzubringen. Dies gilt von

Flauberts Madame Bovary. Ihre sittliche Entartung, ihr Versinken in Kot, der Jammer und die Trivialität bei und nach ihrem Untergang sind so glaublich geschildert, daß hier — unter der angeführten Einschränkung — ein hervorragendes Beispiel des Tragischen der niederdrückenden Art vorliegt.

Der zweite Fall, den ich im Auge habe, tritt dort ein, wo ein Bösewicht mit teuflischer Lust edle Menschen in tragischen Untergang stößt und straflos sich seines Triumphes freut. Soll das tragische Unglück, das ein Teufel in Menschengestalt angestiftet hat, uns mit einem Gefühl erfüllen, in dem die Erhebung einen maßgebenden Bestandteil bildet, so müssen wir den Bösewicht sich in Reue und Zerrüttung quälen oder dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit anheimfallen oder doch um die erhofften Früchte seines Sieges betrogen werden sehen. Steht der Bösewicht befriedigt neben den Greueln, die er geschaffen, so ist in dem Eindruck, den wir von ihnen empfangen, das Gefühl der sittlichen Mißordnung, aufschreiende Empörung, ohnmächtiges Vergeltungsbedürfnis derart überwiegend, daß das Tragische der ausgesprochen niederdrückenden Art entsteht. Gerstenbergs Ugolino kann als Beispiel dienen. Trägt schon die durch alle fünf Akte hindurchgehende Entsetzlichkeit der Hungertodesstrafe die Tendenz in sich, dem Drama den Charakter des Tragischen der pessimistischen Art zu geben, so erhält das Stück diesen Charakter noch mehr durch den Umstand, daß der Bösewicht Ruggieri voll Genugthuung darüber, daß ihm sein Racheplan gelungen, weiterlebt. Vierter Fall.

Wie vorhin beim Tragischen der befreienden Art, so will ich auch hier ausdrücklich bemerken, daß es eine Menge Gestalten der niederdrückenden Art gibt, die sich unter die aufgezählten Fälle nicht einreihen lassen. Ich führe die Gestalt Robespierres in dem Epos delle Grazies an. Wohl ist Robespierre als ein nicht nur sich treu, sondern auch subjektiv rein bleibender Glaubensheld, als ein durch die Idee geweihter Kämpfer mit Nachdruck, fast mit Andacht dargestellt; auch bringt die Dichterin ihren Glauben an künftig kommende erfolgreichere Befreier der Mensch- Andere Möglichkeiten.

heit zum Ausdruck. Wenn trotzdem der Untergang Robespierres auf das Gemüt beklemmend, lähmend wirkt, so kommt dies daher, weil, je mehr es dem Ende zugeht, die Dichterin um so deutlicher hervortreten läßt, daß er die Befreiung und Beglückung der Menschen auf einem verfehlten Weg unternommen habe. Er läßt die Armut, Mühsal, Verkommenheit, Verworfenheit und hinter dem allen die Macht der Schurken geradeso zurück, als ob er nie gelebt, gekämpft und gelitten hätte, und auch ihm selber drängt sich diese furchtbare Einsicht auf. Wir brechen in die Klage aus: soviel Kraft, Folgerichtigkeit, Unerschrockenheit, Glaubensmut, Gesinnungsreinheit, soviel Tumult, Angst, Verwüstung und Blut — alles ist vergeblich gewesen! Hier bringt also vor allem das ungeheure Fehlgreifen eines der hervorragendsten Befreier der Menschheit (also etwas, was unter den Gesichtspunkt des Menschlich-Einseitigen fällt) den Eindruck des endgültig Niederdrückenden hervor.

Abweisung eines Einwandes gegen das Tragische der befreienden Art.

Noch möchte ich hier auf einen Einwand antworten, der von pessimistischer Seite aus dem Tragischen der befreienden Art gemacht werden könnte. Ein Pessimist könnte sagen: das Tragische der niederdrückenden Art spreche eine bestimmte Weltanschauung mit voller Entschiedenheit aus, während das der befreienden Art uns in der Schwebe lasse; dieser mattere Typus stelle die Welt einerseits zwar nach ihrer furchtbaren Seite hin dar, gebe uns aber andererseits doch zugleich einen hoffnungsvollen Ausblick auf die Macht des Großen und Guten; er rücke die Welt unter zwei entgegengesetzte Beleuchtungen, ohne sie doch in Einheit miteinander zu bringen; das Tragische der niederdrückenden Art sei demnach einheitlicher nach Lebensanschauung und Grundstimmung und stehe darum höher. Hierauf ist zu erwidern, daß der Dichter überhaupt nicht die Verpflichtung hat, seinen Schöpfungen eine bestimmte einheitliche Philosophie zu Grunde zu legen, eine abschließende Lösung des jeweiligen philosophischen Problems in ihnen zum Ausdruck zu bringen. So ist es denn auch nicht Sache des Dichters, sondern des Philosophen,

zu versuchen, ob er die pessimistischen und die optimistischen Betrachtungen, zu denen Bau und Lauf der Welt gegründeten Anlaß gibt, in endgültige Übereinstimmung zu setzen vermöge. Vom Dichter darf nicht verlangt werden, daß er uns in seiner Art, das Tragische darzustellen, die bis zu Ende durchgeführte Lösung der Frage von Pessimismus und Optimismus gebe. Es ist genug, wenn der tragische Dichter darauf hinweisen kann, daß der Weltlauf auf ernste, nachdenkliche, tiefe Gemüter oft den Eindruck hervorbringt, den er mit seiner Dichtung erzeugen will. Und hierauf kann sich der Dichter des Tragischen der befreienden Art in vollem Maße berufen. Wie oft bringen die Verwickelungen des Weltlaufs nicht den sinnenden Menschen in die Lage, einerseits über das Furchtbare, das der vorliegende Fall enthält, zu erschrecken und andererseits an ihm doch auch Anhaltspunkte für starkes Glauben und ideales Hoffen zu finden! Wir sind, indem wir die menschlichen Schicksale auf uns wirken lassen, nicht immer strenge, systematische Denker. Dies kommt vielmehr nur ausnahmsweise vor. In den weitaus meisten Fällen nehmen wir die Eindrücke des Lebens nicht als konsequente, zu Ende denkende Philosophen, sondern als fühlende und sinnende Menschen auf. Und als solche bleiben wir gar oft in schwebenden, geteilten Gemütslagen, in einer Doppelheit der Stimmung und Betrachtung, ohne eine wurzelhafte, philosophische Ausgleichung und Vereinigung beider Seiten zustande zu bringen. Auch empfindet die menschliche Natur eine solche Doppelseitigkeit keineswegs notwendig als etwas Beunruhigendes und Widriges. Es kommt nur darauf an, daß die schwebende, geteilte Gemütslage doch zugleich ausgeglichen und gleichgewichtsvoll sei. Dies aber kann stattfinden, auch ohne daß es bis zu logischer Ausgleichung und begründeter philosophischer Synthese kommt. So ist es auch in dem vorliegenden Fall. Werden wir durch ein Ereignis teils mit schneidendem Weh erfüllt und an das Harte, Rohe, Versöhnungslose im Menschenleben gemahnt, teils aber doch auch zu freiem Aufatmen und Emporblicken gebracht, so fühlen wir diese zweite

Seite des Eindrucks in der Regel als ein wohlthuendes, beruhigendes Gegengewicht. Das Fehlen einer philosophischen Zusammenfassung zu wohlbegründeter Einheit wird noch nicht notwendig als störender Mangel empfunden. So ist also dem Tragischen der befreienden Art keineswegs daraus ein Vorwurf zu machen, daß es die Doppelseitigkeit des ästhetischen Eindrucks nicht in einer einheitlichen, den Pessimismus mit dem Optimismus gedankenmäßig verknüpfenden Weltanschauung zusammenfaßt.

Gerechtigkeit gegen beide Typen.

Wichtiger indessen ist es, das Tragische der niederdrückenden Art gegen Unterschätzung und Verkennung aufrechtzuerhalten. Wie ich schon mehreremale (S. 98 ff., 247, 250) bemerkte, legen die meisten Ästhetiker die Theorie des Tragischen auf den befreienden Typus hin an. Zu den früher genannten kann auch Fechner hinzugefügt werden: er sieht es als einen ästhetischen Mangel an, wenn in der Tragödie der „Idee der strafenden Gerechtigkeit" nicht genügt wird und der versöhnende Abschluß fehlt.[1]) Und auch in dem genießenden Publikum verlangt der weitaus größere Teil von der Tragödie, daß sie uns bei aller Furchtbarkeit doch zugleich gehoben aus dem Theater treten lasse. Ein kleinerer Teil der Ästhetiker hat ja nun freilich für den niederdrückenden Typus des Tragischen Verständnis; und dies gilt auch von einem Teil des Publikums, besonders des großstädtischen. Allein wo das Verständnis und Bedürfnis nach dieser Seite hin liegt, findet wiederum in der Regel Geringschätzung und Verkennung des erhebenden Typus statt. Besonders gilt

1) Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876. Bd. 2, S. 16 f. — Auch Werder, der über den pessimistischen Hintergrund der Hamlettragödie treffliche Worte sagt, ist doch der Überzeugung, daß es keine höhere Vernunft als die der wahrhaften Tragik gebe, und daß alle Tragödie Verkündigung der Gerechtigkeit sei (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 112, 181, 225). — Paul Heyse verlangt für den Schluß des Dramas „die sogenannte poetische Gerechtigkeit": diese entlasse den Zuschauer mit der beruhigten Empfindung, die jedes echte Kunstwerk hervorrufen will (Goethes Dramen in ihrem Verhältnis zur heutigen Bühne. In der Deutschen Rundschau, Bd. 80 [1894], S. 16).

dies von jenem verbildeten, überreizten Fin-de-siècle-Publikum, das seine Nerven nur noch dann angenehm gekitzelt fühlt, wenn sie gepeitscht, gefoltert und von unerhört neuen Empfindungsschauern durchrieselt werden. Jene Weitherzigkeit dagegen, die beide Typen als wertvolle und unentbehrliche Gestaltungen des Tragischen anerkennt und für die Vorzüge eines jeden Typus Verständnis hat, ist äußerst selten zu finden. Und doch vermag nur eine solche Weitherzigkeit der Fülle der tragischen Dichtungen gerecht zu werden. Insbesondere wird die Theorie des Tragischen sich der neuesten Litteratur gegenüber nur dann nicht durch blindes, altmodisches Absprechen, durch Ratlosigkeit und Gewaltthätigkeit bloßstellen, wenn sie auch dem Tragischen der niederdrückenden Art sein Recht widerfahren läßt.

Dieses Recht wird auch dadurch nicht hinfällig, daß der niederdrückende Typus der Gefahr der Verirrung und Ausartung bedeutend mehr ausgesetzt ist als der andere. Ein Dichter, der das Leben überwiegend nach seinen wilden, wüsten, harten, grausamen Seiten darstellt, kommt leicht dazu, ins unkünstlerisch Brutale, ins stofflich Ekelhafte zu fallen. Er gerät leicht in eine derartige Übertreibung jener Seiten, daß die Freiheit des künstlerischen Betrachtens unmöglich wird. Auch entwickelt sich hier leicht (jedenfalls eher als das Entsprechende innerhalb des anderen Typus) die Sucht, um jeden Preis das Leben als wild und jämmerlich zu schildern. Tritt aber solche Sucht hervor, so erscheint die Dichtung sofort als innerlich unwahr. Auch sinkt hierbei das Tragische leicht zum bloß Kläglichen und Entsetzlichen herab; es büßt, unter dem Bestreben, möglichst ins Wüste, Graue, bleiern Triviale zu zeichnen, seine Größe ein. Zahlreiche Erzeugnisse des modernen Naturalismus können uns die Verzerrung des Tragischen der niederdrückenden Art nach allen diesen Seiten vor Augen führen. Doch so nötig es auch ist, an diese Gefahren, denen dieser Typus des Tragischen ausgesetzt ist, nachdrücklich zu erinnern, so bleibt er darum doch in seiner Berechtigung und seinen Vorzügen bestehen.

Dreizehnter Abschnitt.

Tragischer Charakter und tragische Situation. Das Tragische der organischen, notwendigen und zufälligen Art.

Neue Frage.

Alles, was die vorangehenden Untersuchungen an Zergliederung des Tragischen enthielten, bezog sich auf die Faktoren, deren Zusammenwirken den Kern des Tragischen bildet. Jetzt soll das Tragische in anderer Richtung zergliedert werden: nach der Breite seiner Wirklichkeit, nach dem Substrate seiner Entwickelung. Ich frage: wie läßt sich der Erscheinungskomplex zerlegen, an dem sich das Tragische entwickelt und verwirklicht?

Charakter und Situation.

Dabei stoßen wir auf den durchgreifenden Unterschied der Charaktere und der Situationen. Das Tragische kommt nur dadurch zustande, daß bestimmt geartete Menschen und bestimmte Lagen zusammenwirken. Die tragischen Keime, die in einer Person liegen, können durch die Beschaffenheit der umgebenden Verhältnisse entweder zu beschleunigter Entwickelung gebracht oder zurückgehalten oder vielleicht gänzlich unterdrückt werden. Und das Gleiche gilt von der tragischen Situation: die tragischen Gefahren, die in einer Situation liegen, können durch die Beschaffenheit der in sie hineingestellten Person entweder zur Entladung gebracht oder gehemmt oder gänzlich beseitigt werden.

Abhängigkeitsunterschiede zwischen Charakter und Situation.

Immerhin besteht ein Unterschied rücksichtlich der Abhängigkeit der beiden Bestandteile voneinander. Es gibt Personen, in denen die tragischen Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich tragisches Unheil entwickelt, mag die Situation

welche Beschaffenheit immer haben. Diese Personen sind von so unseliger Geisteskonstitution, daß selbst bei günstigster, gesündester Lebenslage tragisches Verderben über sie hereinbricht. Wer die Anlagen eines Hölderlin, Grillparzer, Nietzsche besitzt, der gerät gänzlich unabhängig von Umständen und Verhältnissen in Unglück und Zerrüttung. Von tragischen Situationen dagegen gilt das Entsprechende nicht. Wenn die Situation auch noch so unheilsschwanger, noch so sehr tragisch geladen ist, so ist es doch darum keineswegs unvermeidlich, daß sie die darin stehende Person in tragischen Jammer stürze. Der jenem Satze entsprechende Satz würde lauten: es gibt Situationen, deren tragische Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich für die darin stehende Person tragisches Unheil entwickelt, mag diese Person welche Beschaffenheit immer haben. Dieser Satz wäre falsch. So außerordentlich groß auch die tragische Gefahr irgend einer Situation sei, so kann doch die von dieser Situation umstrickte Person von so unerschütterlicher geistiger Kraft und Gesundheit oder von so anpassungsfähiger Umsicht und alles bewältigender Genialität des Handelns oder von so gleichmütigem Phlegma oder auch von so leichtfertiger, sanguinischer Oberflächlichkeit sein, daß sich für sie keine tragische Verwickelung ergibt. In der tragischen Entwickelung ist sonach die Abhängigkeit der tragischen Kraft der Situation von den dazu gehörigen Charakteren eine weitergehende als die Abhängigkeit der tragischen Kraft des Charakters von der Situation. Anders ausgedrückt: die Situation für sich, abgesehen von den darin stehenden Charakteren, kann niemals für das Zustandekommen des Tragischen bürgen; wohl aber kann zuweilen die Beschaffenheit einer Person, ganz unabhängig von den Situationen, das Entspringen tragischen Verderbens zur unvermeidlichen Folge haben. Doch bleibt natürlich auch in diesem Falle der Satz bestehen, daß das Tragische ohne Ausnahme in einem Zusammenwirken von Charakteren und Situationen besteht. Denn wenn auch der tragisch gefährliche Charakter sich bei jeder beliebigen anderen Lebenslage zu

tragischem Untergang entwickelt hätte, so ist doch das Tragische, wie es nun einmal thatsächlich in diesem Falle zustande gekommen ist, aus einem Zusammenwirken der tragischen Person mit den gegenwärtigen Umständen hervorgegangen.

Verschiedene tragische Bedeutung von Charakter und Situation.

Ein wichtigerer und tieferer Unterschied zwischen Charakter und Situation besteht indessen rücksichtlich ihrer tragischen Bedeutung. Der Sinn, in dem der Charakter und in dem die Situation als tragisch bezeichnet wird, ist ein wesentlich verschiedener. Der tragische Charakter ist der Träger des Tragischen; er ist das, was da Leid, Sturz, Untergang, Schuld, Sühne an sich erlebt; in ihm entwickelt sich der Inbegriff von Momenten, die das Tragische bilden. Wenn dagegen eine Situation als tragisch bezeichnet wird, so ist damit nicht gesagt, daß sie an sich selber das Tragische aufweise und darlege. Es ist nur gemeint, daß sie entgegenkommende, fördernde, vielleicht nahezu nötigende Bedingungen für die Entwickelung der an den Charakteren sich vollziehenden tragischen Vorgänge enthalte. Der tragische Charakter stellt schlechtweg an sich selber das Tragische dar; die tragische Situation dagegen ist tragisch nur in dem Sinne, daß sie die an einem anderen sich vollziehende Entwickelung des Tragischen fördert. Das Wort tragisch hat in dem ersten Fall eine unmittelbar bezeichnende, in dem zweiten eine bloß hinweisende Bedeutung.

Tragisch gefährliche und ungefährliche Charaktere und Situationen.

Unter den mannigfaltigen tragischen Charakteren und Situationen interessieren uns vor allem diejenigen, die eine starke, drängende Anlage zum Tragischen in sich enthalten. Es gibt Charaktere, die eine tragische Entwickelung kaum vermuten lassen, geschweige denn zu einer solchen hindrängen. Nur dadurch, daß Umstände von besonders ungünstiger Beschaffenheit vorliegen, geraten sie in tragisches Leid. Die keusche, treue Kudrun im Epos kommt nur dadurch in Erniedrigung und Knechtschaft, weil ausgesucht widrige Geschicke über sie und die Hegelingen hereinbrechen. Und ebenso gibt es tragische Situationen, durch welche tragische Verwickelungen nicht nahegelegt, nicht herausgefordert

werden. Sie enthalten an sich nichts von tragischer Schwüle und Gepreßtheit und werden nur dadurch tragisch, daß Personen von besonders ungünstiger Eigenart in ihnen stehen. Die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Erbförster und seinem Herrn würde ohne alle Schwierigkeit ausgeglichen werden, wenn der Dichter jenem nicht einen so ausnahmsweise starren Kopf gegeben hätte. So stehen den tragisch gefährlichen Charakteren und Situationen solche von tragisch ungefährlicher Art gegenüber. In dem zweiten Falle wird die Tragik nicht von innen her, nicht organisch, sondern nur durch das thatsächliche Zusammentreffen mit der bestimmt gearteten Gegenseite erzeugt. Ich fasse zuerst die tragisch gefährlichen Charaktere ins Auge. Es gilt, die Fülle der hierher gehörigen Gestalten unter typische Formen zu bringen.

Tragisch gefährliche Charaktere: A. widerspruchsvolle Charaktere.

Die stärkste Gefahr tragischer Entwickelung kommt solchen Charakteren zu, die derart unausgeglichen, widerspruchsvoll, in sich unverträglich sind, daß ihnen mit hoher Wahrscheinlichkeit das Schicksal bevorsteht, von innen heraus unglücklich zu werden, sich an ihren Widersprüchen aufzureiben, an ihrem Zwiespalte zu Grunde zu gehen. Diese unselig angelegten Naturen tragen nicht die Bedingungen in sich, aus ihren inneren Nöten und Kämpfen zu gesundem Gedeihen, zu wohlgestimmtem Lebensgefühle, zu einer Entfaltung der Kräfte in wechselseitiger Ergänzung und Förderung emporzubringen. Sie arbeiten sich ab in inneren Reibungen, Stockungen, Verhärtungen; sie zerrütten sich in jähen Gegensätzen, heftigen Spaltungen und Zerklüftungen, in schroffem Wechsel von Aufschwung und Sturz; sie wüten gegen sich in Selbstbefehdungen und Selbstverwundungen. Es sind Menschen, die an sich selber leiden und zu Grunde gehen. Natürlich fehlt es bei dieser unseligen Beschaffenheit ihres Wesens auch nicht daran, daß sie mit ihrer Umgebung, mit den Verhältnissen und Menschen in Zwiespalt geraten. Die innerlich unzweckmäßig konstituierten Naturen erweisen sich auch als äußerlich unzweckmäßig, als unbrauchbar für die Außenwelt, als untüchtig im Kampfe ums Dasein. Sie

sind den Verhältnissen und ihren Anforderungen nicht gewachsen, vermögen sich den Dingen und Menschen weder anzupassen, noch sie zu beherrschen. So entstehen im Gefolge der inneren Zerrissenheiten meistens auch noch Zerwürfnisse mit der Welt. Ich will diese erste Art der tragisch angelegten Personen als die tragisch widerspruchsvollen Charaktere und die entsprechende Tragik als die Tragik des inneren Zwiespaltes bezeichnen. Es wäre zu weit gegangen, wenn man, wie z. B. Klein in seiner Geschichte des Dramas thut,[1]) nur solche gebrochene, kranke Charaktere als tragisch gelten lassen wollte. So viel aber ist richtig, daß derartige Charaktere einen ganz besonders günstigen Schauplatz für starke und tiefe Entfaltung des Tragischen darbieten.

Hier sei an den siebenten Abschnitt erinnert, wo das Tragische des inneren Kampfes behandelt wurde (S. 118 ff.). Das Tragische des inneren Kampfes schließt das jetzt behandelte Tragische des inneren Zwiespaltes in sich. Jenes ist von weiterem Umfang, denn es umfaßt auch alle solche Fälle, in denen der innere Kampf nicht so sehr aus der unseligen inneren Beschaffenheit der Person, als vielmehr aus ungünstigen äußeren Verhältnissen entspringt (vgl. S. 141).

1. Typus der ethischen Zwiespältigkeit.

Aus den mannigfaltigen Formen, in denen sich das Tragische des inneren Zwiespaltes darstellt, hebe ich zwei wichtige Typen hervor. Besonders häufig begegnet in der Dichtung des Tragischen der Zwiespalt zwischen hochfliegendem, dem Idealen und Unendlichen zugewandtem Streben und unersättlicher Gier nach Sündhaftem, Niedrigem, Nichtigem. Der Geist ist in ein edles, freies, göttliches und ein gemeines, sklavisches, irdisches Selbst auseinandergerissen. Er lebt in einer großen Sache, zugleich aber wird er zu dem Flitter und Schmutz des Daseins herabgezerrt; er ist hingegeben an das Streben nach dem, was den

1) J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas. Bd. 1, S. 10 f.

Menschen adelt, beglückt, erlöst, zugleich aber ist er von enger, dumpfer, knechtender Ichsucht erfüllt. In einer Fülle von Formen findet sich dieser Zwiespalt verwirklicht. Die ideale Seite äußert sich bald als Streben nach tiefdringendem, weltaufhellendem Erkennen, bald als heißer Drang, die Menschheit zu Glück, Freiheit, Größe zu führen, sei es durch staatliche und gesellschaftliche, sei es durch religiöse Umwälzung, bald als überquellender, künstlerischer Schaffensdrang, bald als mystische Sehnsucht, mit Natur und Gott eins zu werden, bald in anderen Formen. Ebenso kommt auch die niedrige Seite verschiedenartig zum Ausdruck: als wüste Gier nach geschlechtlichen Genüssen, als Sucht nach rücksichtsloser Befriedigung des ruhmgierigen, eitlen, kleinen Selbstes, als hartes, skrupelloses Streben nach Macht und Herrschaft, nach Unterdrückung und Knechtung der Menschen.

Als Beispiel fällt wohl jedermann die Gestalt Fausts ein: der edlen Leidenschaft des nie sich befriedigenden Forschens steht der wilde Drang, die groben Genüsse des Lebens, besonders die Liebe, bis in die dunkelsten Tiefen durchzukosten, gegenüber. Diesem gemeinsamen Grundzwiespalt fügen die einzelnen Faustdichtungen noch manche Besonderheiten auf der idealen wie irdischen Seite hinzu: der Marlowesche Faust verbindet mit dem Erkenntnisdurste zugleich den berauschenden Gedanken des übermenschlichen Herrschens über die Natur; noch mehr zeigt der Grabbesche ein wüstes Streben nach unerhörter Machtfülle; im Goetheschen Faust dagegen gesellt sich zum Wissensdurste die Sehnsucht, mit der lebensvollen Natur in ihren Quellen und Wurzeln eins zu werden. In Lenaus Faust wiederum ist der ganze Zwiespalt in das Element des Weichen, Schwermütigen, Sentimentalen getaucht. Dagegen gehört Calderons Magus, trotzdem in ihm gleichfalls Wissensdurst und Liebesgier streiten, nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren; und zwar darum nicht, weil ihm die Liebesgier rein supranaturalistisch eingeimpft wird. Als Beispiele für andere Arten des Zwiespaltes zwischen Göttlichem und Irdischem nenne ich Shakespeares Antonius in dem Stück „Antonius und Cleopatra“, Byrons

Beispiele.

Manfred und Harold, Roquairol in Jean Pauls Titan, Richard Wagners Tannhäuser, besonders aber seinen Wotan, diese gewaltige Verkörperung der Welt des „Willens“ (denn auch bei Schopenhauer entwickeln sich aus dem finsteren, gierigen Weltwillen die hohen Gestaltungen des Geistes: Mitleid, Entsagung, Weisheit); ferner Johann von Leyden, Danton, ja bis zu gewissem Grade selbst Nero bei Hamerling, Catilina in Ibsens Jugenddrama, Mirabeau in delle Grazies Robespierre. Die Geschichte der Philosophie weist mehrere Persönlichkeiten auf, die hierher gehören: Augustin, Abälard, Rousseau, Schopenhauer. Aus dem Reich der Dichtkunst nenne ich Johann Christian Günther, Bürger, Grabbe, vor allem aber Byron. Auch Petrarca kann erwähnt werden. Sie alle haben an dem grob Irdischen in ihrer erhaben geistigen Natur bitter gelitten.

2. Typus der psychischen Disharmonie.

Der jetzt betrachtete innere Zwiespalt läßt sich unter die Formel bringen, daß in derselben Person ein zerrüttender Widerstreit zwischen Wert und Unwert, zwischen Hohem und Niedrigem, zwischen Göttlichem und Tierischem oder Teuflischem vorliege. Ein innerer Zwiespalt anderer Art ist dort vorhanden, wo sich die verschiedenen seelischen Bethätigungen in dem Verhältnis des Zuviel und Zuwenig zu einander befinden. Soll eine wohlgeordnete, kraftvolle, gesunde, glückliche Entfaltung des Individuums zustande kommen, so müssen sich die seelischen Thätigkeiten derart zu einander verhalten, daß sie sich wechselseitig ergänzen, ausgleichen, einschränken, fördern. Sie müssen sich gegenseitig solche Bedingungen gewähren, daß ihre Entwickelung vor greller Einseitigkeit, bedrohender Wucherung, gefahrvoller Verkümmerung, vor Überverfeinerung, Einpressung, Erstarrung bewahrt bleibt. Wirft sich dagegen die Kraft der Seele ganz nach einer Seite, so daß hier eine Übersteigerung in Wachstum und Leistungsfähigkeit stattfindet, während anderen Richtungen ihres Lebens alle Säfte entzogen werden, so ist mit diesen heftigen Gleichgewichtsstörungen ein nur zu günstiger Boden für schmerzvolle Aufregungen, dumpfe Niederdrückungen und Verödungen,

für aufreibende Zerwürfnisse mit sich und der Welt geschaffen. Von welcher Furchtbarkeit die Seelenstürme solcher Naturen sein können, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich etwa die bis in die Abgründe ertöteten Selbstgefühls und äußerster Selbstverachtung führende Entwickelung des jungen Reiser, die Moritz in seinem psychologischen Roman mit staunenswerter Meisterschaft geschildert hat, vergegenwärtigt. So gesellt sich jenem **Typus der ethischen Zwiespältigkeit** ein **Typus der psychischen Disharmonie** hinzu.

Auch dieser zweite Typus der widerspruchsvollen Charaktere stellt sich in reicher Vielgestaltigkeit dar. Das bedeutendste tragische Gewicht kommt jenen Fällen zu, in denen **Schwächung und Erkrankung des Willens** stattfindet. Nehmen wir an: Phantasie und Grübelei seien gewaltig entwickelt, und zwar arbeiten sie mit Hast und Sucht in der Richtung des Erschreckenden, Beängstigenden; die Empfänglichkeit gegen die Eindrücke der Welt sei bis zu Überempfindlichkeit und auflodernder Überreizbarkeit gesteigert; besonders auf alles Störende, Zweckwidrige, Häßliche, Gemeine antworten Sinne und Gemüt unverhältnismäßig beunruhigt und aufgeregt; zugleich sei für alles Hohe, Ideale, Schöne lebhaftes Verstehen und Sehnen vorhanden, so daß auch die Ansprüche, die das Gemüt an die Welt und an sich selber stellt, hochgespannter und fast unerfüllbarer Art sind; auch sei das Gemüt so angelegt, daß es lange und schwer an den Eindrücken zehrt und trägt. Man stelle sich nun vor, daß ein so gearteter Mensch unter dem Einfluß und Druck dieser stark einseitig entwickelten Richtungen seines Geistes einen verkümmerten Willen habe. Ein solcher Mensch wird vor lauter Grübeln und Schwernehmen, vor lauter schnellverrauchenden Affekten und mißtrauischen, müden Stimmungen zu keinem Entschluß zu kommen, niemals den richtigen Augenblick für das Handeln zu ergreifen und niemals die richtigen Mittel und Ziele zu treffen vermögen. Vielleicht ist ihm auch noch dazu die Gabe klarer und ruhiger Überlegung versagt. Man kann sich vorstellen, zu welch auf-

a) Erkrankung des Willens.

reibenden Kämpfen mit sich und der Welt ein so gearteter Mensch fast notwendig kommen müsse.

Beispiele. Hamlet, Goethes Tasso, Grillparzers Kaiser Rudolf II. können uns diesen unseligen Menschentypus in verschiedenen Formen vor Augen führen. Doch auch in anderem zwiespältigen Zusammenhange kann Verwirrung und Verkümmerung des Willenslebens vorkommen. Grillparzers Sappho kann als Beispiel dienen: Sappho lebt auf den erdentrückten Höhen der Kunst; dadurch ist ihr der Blick für die Erfordernisse des Lebens und für ihr eigenes Können auf dem Schauplatze des Lebens geschwächt worden; und doch ist andererseits gerade infolge ihres Verweilens im Reiche des Idealen ihr Durst nach irdischem Leben und sinnenfreudiger Liebe heftig rege geworden; so wagt sie sich denn in Leben und Liebe hinein, begeht jedoch dabei einen Fehlgriff um den anderen; die in reineren Welten lebende Dichterin zeigt sich dem gröberen irdischen Dasein nicht gewachsen und gerät so in Zerrüttung und Untergang. Grillparzers Sappho bringt mich auf die intim charakterisierte Malerin Olly in Helene Böhlaus Roman „Der Rangierbahnhof“: hier hat die fieberhafte Leidenschaft für Kunst und Ruhm und das rasende Arbeiten vor der Staffelei zur Kehrseite die naiv egoistische, völlige Vernachlässigung aller anderen Pflichten und Rücksichten, besonders derer gegen ihren guten, tüchtigen Mann. Anders wieder ist es bei Kellers Grünem Heinrich: hier ist es die sinnreich träumende, gedankenspinnende Künstlernatur, die ihn in allgemeine dumpfe Unthätigkeit, in gefahrvolle Willenserkrankung bringt. Und der Grüne Heinrich führt mich wieder auf Grillparzers Armen Spielmann und den Doktor Faustino in Don Juan Valeras gleichnamiger Novelle. Um die überreiche Mannigfaltigkeit hierhergehöriger Charaktere anzudeuten, nenne ich noch Neschdanow in Turgenjews Neuer Generation, Skule in Ibsens Kronprätendenten. Auch Ibsens Julian gehört hierher: er krankt am Christentum; der christliche Teil seines Wesens raubt ihm Lebens- und Schönheitsfreudigkeit, erfüllt ihn mit Furcht, lähmt seine Thatkraft.

Doch stellt sich der Typus der psychischen Disharmonie auch in Formen dar, die mit Willenserkrankung wenig oder nichts zu thun haben. So liegen in Hebbels Judith eine männlich heldenhafte Seele und das dunkle Verlangen nach den Mysterien der Geschlechtlichkeit in Kampf miteinander. In Hebbels Herodes wieder ist äußerste Maßlosigkeit der eigenen Launen und Gelüste mit höchsten Ansprüchen an die Beständigkeit und Unterwerfung der anderen gepaart. Ähnlich ist es bei dem König in Fuldas Talisman; nur daß hier die tragische Zerrüttung schließlich in Heilung umschlägt. Oder man denke an solche Menschen, in denen feuriges Gefühl mit eiskaltem Verstand, schwärmerisches Bedürfnis nach Idealen mit zweifelnder und verneinender Grübelei verbunden ist. Nietzsche kann hierfür als ausgezeichnetes Beispiel dienen. Auch Heinrich Heine besaß etwas von der Anlage zu tragischen Schmerzen, die in dieser Richtung liegen. In der äußerst verwickelten Natur Petschorins bei Lermontow bildet das Zusammen von heißer, jäher Leidenschaft und erkältender, neugieriger Selbstbeobachtung wenigstens eine Seite. Bei Heinrich Kleist wieder lag das heftige, heilige, verzehrende Ringen nach der Verwirklichung eines höchsten Kunstideals im Widerstreite mit seinem künstlerischen Können und seiner sich nur schwer befriedigenden Natur. Mit Nachdruck ist hier Jean Paul zu erwähnen: nicht viele andere Dichter haben eine so große Anzahl verwickelt und eigenartig zerrissener Charaktere geschildert.

b) Andere Fälle.

Bisher habe ich von solchen Charakteren gesprochen, die derart zwiespältig sind, daß für sie die hohe Gefahr besteht, an ihrem inneren Zwiespalt tragisch zu leiden. Allerdings geraten die meisten dieser Charaktere auch mit der Welt in Zwiespalt und steigern dadurch ihre innere Zerrüttung. Doch ist dies nicht unbedingt notwendig. Jetzt soll von solchen Charakteren die Rede sein, die tragisch gefährlich sind, *ohne* in derartigem inneren Zwiespalte zu stehen. In kurzer Bezeichnung wird sich demnach sagen lassen: die tragisch gefährlichen Charaktere sind *teils zwiespältiger, teils ungespaltener Art*.

B. Tragisch gefährliche Charaktere ungespaltener Art.

Insbesondere gehören zu dem zweiten Grundtypus stark einseitige Charaktere: Menschen von ungestümer Liebesleidenschaft, von ungebändigtem, trotzigem, gewaltthätigem Herrscherwillen, Menschen, die von einem wilden, rasenden Dämon getrieben werden, aber auch Menschen, die nichts als weiches Gefühl, stilles Gemüt sind, die gegen die Stöße der Welt nicht nur der Waffen, sondern auch der schützenden Schale entbehren. Freilich gilt auch von diesen Menschen, daß sie aus dem Gleichgewicht gerückt sind, und man könnte daher versucht sein, sie zu dem Grundtypus der in sich zwiespältigen Charaktere zu zählen. Allein es fehlt ihnen das wesentlichste Merkmal: sie leiden nicht an ihrer Zwiespältigkeit, sie zerfallen nicht schmerzvoll in sich, sie reiben sich nicht in inneren Kämpfen auf. Prallte ihre Natur nicht mit der feindlichen Welt zusammen, so würden sie sich in ihrer Einseitigkeit völlig wohl fühlen. Es besteht also in der That ein durchgreifender Unterschied zwischen ihnen und dem ersten Grundtypus der tragisch gefährlichen Charaktere. Natürlich fehlt es auch nicht an Übergängen, das heißt an tragisch gefährlichen Charakteren, die nur einen Ansatz von innerer Spaltung zeigen, oder in deren Darstellung der Dichter doch die inneren Spaltungen und Kämpfe zurücktreten läßt, so daß der Nachdruck auf der Schilderung ihrer heftigen Einseitigkeit liegt. Unter die folgenden Beispiele lasse ich auch solche Übergangsfälle mit einfließen.

Es liegt schon in der Beschaffenheit des zweiten Grundtypus ausgesprochen, daß den hierher gehörigen Charakteren eine geringere tragische Gefährlichkeit zukommt. Das tragische Unglück entsteht hier weniger von innen heraus als dort; es kommt hier mehr als dort auf die umgebenden Verhältnisse und Menschen an. Die Charaktere dieser zweiten Art gehören nur insofern zu den tragisch gefährlichen Naturen, als, wie nun einmal die Welt, sei es überhaupt, sei es in gewissen Zeiten, Völkern, Kreisen beschaffen ist, die hohe Wahrscheinlichkeit besteht, daß sich Situationen finden werden, in denen sie in tragisches Unglück geraten.

Beispiele bieten sich dar, wohin wir blicken. Romeo und Julia, diese elementaren, engen, maßlos heftigen Sinnlichkeits- und Phantasiemenschen gehören ebenso hierher wie der harte, stolze, gewaltthätige Willensmensch Coriolan. Aus Kleists Gestalten hebe ich Penthesilea, aus denen Grabbes Napoleon hervor. Interessante Beispiele gibt auch Grillparzer: den wortlos und eingepreßt leidenschaftlichen Melancholiker Leander, den herrschgierigen Ottokar, die überzart empfindliche Libussa. Aus Wildenbruchs Karolingern nenne ich den vom Dämon wilden, alles wagenden Ehrgeizes besessenen Grafen Bernhard. Weit über alle diese Beispiele ragt aber Ibsens Brand empor. Er ist ein ideal gerichteter Willensriese, der stets das Äußerste von sich selbst und den anderen fordert, der nur das Wollen für echt und verdienstlich hält, das sich unter den einschneidendsten Opfern, unter schmerzvollem Bruch mit allem Menschlichen und Natürlichen, unter Not und Schrecken, unter erbarmungslosem Sichselbstwehethun vollzieht. Will man Beispiele für die heftige Einseitigkeit in Gestalt der jähen Gier nach den wilden, glänzenden Genüssen des Lebens, so kann man an Gestalten Balzacs, etwa an Raffael in Peau de chagrin oder an Rastignac im Père Goriot denken. Bei Balzac haben die Begierden und Leidenschaften, wenn sie sich einer Menschenseele bemächtigen, etwas heiß Auffahrendes, kalt und unerbittlich die edleren Triebe Niederhaltendes, das Verderben des Menschen gleichgültig und grausam Herbeiführendes. Will man dagegen ein Beispiel für einen Charakter, der durch das Übermaß hoher Liebe, durch den Überschwang zarter Sehnsucht, durch das fast Übermenschliche heiliger, entrückter Stimmungen tragisch gefährlich ist, so kann man an Shelley denken, wie er sich beispielsweise in der Dichtung „Alastor“ ausspricht.

Beispiele.

Öfter begegnen wir in Darstellungen der Ästhetik und Poetik, ebenso in Besprechungen von Dichtern und Dramen der Auffassung, daß sich in der dichterischen, namentlich dramatischen Gestaltung des Tragischen das tragische Schicksal mit innerer

Die tragische Entwickelung und die innere Notwendigkeit.

Notwendigkeit, ohne die Hilfe von Zufällen, aus den Charakteren entwickeln müsse. So lesen wir bei Hettner: die Welt des Dramas sei die Welt innerer Notwendigkeit; alles, was der inneren Notwendigkeit widerspreche, sei vom Drama, insbesondere von der Tragödie, für immer ausgeschlossen; daher dürfe in der tragischen Dichtung nirgends dem Zufall Spielraum gegeben werden.[1])

Kaum auf einem anderen Gebiete begegnet man soviel übertriebenen, unbestimmten Redensarten als auf dem der Ästhetik und ästhetischen Kritik. Dahin gehört auch die Wendung, daß sich in der Tragödie die ganze Handlung mit innerer Notwendigkeit aus den Charakteren ergeben müsse. Es schwebt hierbei etwas Richtiges vor; allein es ist kritiklos und übertrieben zum Ausdruck gebracht. Wir haben gesehen: selbst die auf das Tragische innerlich angelegten Charaktere bedürfen in der Regel, wenn die tragische Anlage sich zu wirklicher Tragik entwickeln soll, passender, fördernder Situationen. Nur in verhältnismäßig seltenen Fällen liegt die Sache so, daß sich die tragische Anlage, mag die Situation sein, welche sie wolle, also mit voller Gleichgültigkeit gegen die Beschaffenheit der Situation, rein aus innerem Zwang heraus in wirkliche Tragik umsetzt. Nur in diesen wenigen Fällen kann man mit Recht sagen, daß sich die tragischen Handlungen und Schicksale innerlich notwendig aus den Charakteren entfalten. In der weitaus größeren Mehrzahl der Fälle dagegen bedürfen selbst die tragisch gefährlichen Charaktere geeigneter, begünstigender Situationen; und da aus den Charakteren keineswegs notwendig folgt, daß solche Situationen für sie eintreten, so kann dieses Eintreten rücksichtlich der Cha-

---

1) Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852. S. 110 ff. Vgl. S. 33. Auch Freytag versucht, den „Zufall" aus dem Drama hinwegzudeuten. Ihm ist der Zufall im Drama, soweit er richtig verwendet ist, im Grunde „ein aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv" (Die Technik des Dramas, S. 271). Auch Hartmann ist gegen den Zufall ungerecht (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 298 f.).

raktere als zufällig bezeichnet werden. Es ist Zufall, daß Hamlet einen ruchlosen Frevler zum Oheim hat; daß sich Romeo in ein Mädchen verliebt, dessen Familie mit der seinigen in Todfeindschaft lebt; daß Antonius auf ein Wesen von dem bestrickenden Reiz der Cleopatra trifft. Doch empfinden wir das Walten solchen Zufalles keineswegs als störend; denn wir wissen: zur Entwickelung eines Charakters, zum Handeln gehört, wie die menschlichen Dinge nun einmal geordnet sind, das Dazutreten von Situationen, die von dem Charakter unabhängig sind. Wir sind hiermit auf den Zufall in einem anderen, weiteren Sinne gestoßen, als der ist, in dem oben (S. 92 ff.) vom Zufall gehandelt worden war. Dort war vom Zufall als von einem fühlbar überraschenden, störenden, unterbrechenden Ereignis die Rede gewesen. Jetzt hat er die weitere Bedeutung, daß er alle Umstände und Begebenheiten, soweit sie von dem Menschen nicht herbeigeführt und beeinflußt sind, umfaßt. Und da sehen wir, daß der Zufall in diesem weiten Sinne einen unentbehrlichen Bestandteil jedweder tragischen Entwickelung ausmacht. Selbst jene allergefährlichsten tragischen Charaktere, von denen soeben die Rede war, entwickeln ihre Tragik thatsächlich in Berührung mit Umständen und Begebenheiten, die für sie zufällig sind.

Tragisches der organischen Art.

Nichtsdestoweniger dürfen wir den Zusammenhang zwischen dem tragisch angelegten Charakter und der diesen Anlagen entsprechenden wirklichen Entwickelung des Tragischen als einen organischen Zusammenhang und das Tragische, das sich in dieser Weise entwickelt, als ein Tragisches der organischen Art bezeichnen. Ich sage absichtlich: „ein“ Tragisches und nicht: „das“ Tragische der organischen Art. Denn es werden uns noch andere Zusammenhänge im Tragischen begegnen, die entweder in der Weise des Organischen oder des Unorganischen behandelt werden können. Demnach gibt es, wie wir weiterhin sehen werden, nach verschiedenen Richtungen hin organische Gestaltungen des Tragischen. Hier sind wir auf die erste und ohne Zweifel wichtigste Form der organischen Gestaltungsweise des Tragischen gestoßen.

Zufälliges Entspringen des Tragischen aus dem Charakter.

Das volle Gegenteil findet dort statt, wo ein Mensch lediglich dadurch in tragische Verwickelung gerät, daß er eine Handlung begeht, die mit seinem Charakter *nur äußerlich, lose, oberflächlich* zusammenhängt. Es ist eine Unvorsichtigkeit, eine Unbesonnenheit, ein dummer Streich, ein Sichhinreißenlassen durch den Affekt des Augenblicks oder eine ähnliche Geringfügigkeit, wodurch der Mensch den Anstoß gibt, der das tragische Unheil ins Rollen bringt. Hier ist sonach nicht nur nicht die Rede von innerer Anlage des Charakters zum Tragischen, sondern es kann nicht einmal soviel behauptet werden, daß die Handlung, die in ihrem Zusammenwirken mit der Situation die tragische Entwickelung ergibt, aus dem Kern des Charakters, aus seinen beherrschenden Interessen, aus seinen durchgreifenden Bethätigungen folge. Es ist mithin etwas für das Wesen dieses Menschen *Zufälliges*, was den Anstoß zur tragischen Entwickelung bildet. Man darf daher hier von einem *Tragischen der zufälligen Art* reden.

Beispiele.

So hat bei Siegfried im Nibelungenlied und im Hebbelschen Drama das Tragische seinen Ursprung in Übereilung, in einem Übersehen der bösen, verwickelungsreichen Folgen. Freilich hängen diese Fehlschritte mit seiner Gutherzigkeit und Vertrauensseligkeit zusammen, aber sie sind doch ein Nebenbei; man kann sie sich wegdenken, ohne daß in der Entfaltung von Siegfrieds Wesen etwas Erhebliches fehlte. Auch Kriemhilds Schuld ist von dieser unwesentlichen Art: von Brunhild schwer gereizt, demütigt sie diese unter Preisgebung des ihr von ihrem Gatten soeben anvertrauten unheilvollen Geheimnisses; und weiterhin schwatzt sie dem listigen Hagen das Geheimnis von Siegfrieds verwundbarer Stelle aus. Ein Sichhinreißenlassen vom Affekte des Augenblicks als Ursache der tragischen Wendung des Geschickes finden wir auch bei Adrienne Lecouvreur in dem Drama Scribes: schwer gereizt, schleudert die Schauspielerin ihrer siegesgewissen Nebenbuhlerin tödlich beleidigende Racinesche Verse ins Gesicht und ruft hierdurch die unverzügliche verderbenbringende Rache der tief

Beleidigten hervor. Ein weiteres Beispiel ist Schillers Marquis Posa. Das Pathos dieses Mannes besteht in der ungeteilten Hingabe an die Ideale der Freiheit und Menschenbeglückung. Allein sein Unglück und Untergang folgt nicht unmittelbar hieraus, sondern aus seinen übereilten, ungeschickten Intrigen, aus seinem unüberlegten Spielen mit dem Zufall. Auch an die Erzählung „Unsühnbar“ von Ebner-Eschenbach mag erinnert werden: woran Maria ihr ganzes Lebenlang tragisch leidet, dies war eine augenblickliche, ihr selbst unbegreifliche Überrumpelung ihres reinen Wesens durch sinnliche Begierde. Übrigens ist es eine hartherzige, quälerische Moral, die in der Art hervortritt, wie die Dichterin diesen Fehltritt behandelt. Etwas anders liegt die Sache bei Ottilie in Goethes Wahlverwandtschaften: hier nimmt zwar nicht die Schuld und das Verderben Ottiliens mit einer nebensächlichen Äußerung ihres Charakters den Anfang; wohl aber entstehen ihre tragischen Schmerzen auf Veranlassung einer Unvorsichtigkeit. Erst indem sie das Kind in den See fallen läßt, wird ihr Inneres blitzartig umgewandelt und ihre bis dahin einig in sich ruhende Natur in die Qualen des Schuldgefühls und der Entsagung geworfen. Erst von diesem Zufall an wirkt Ottilie als tragische Person.

Beteiligung des Charakters mit seinen Grundeigenschaften an dem Entspringen des Tragischen.

Natürlich gibt es auch Fälle — und sie sind überaus zahlreich —, die in der Mitte zwischen dem Tragischen der organischen und dem der zufälligen Art liegen. Ich fasse sie als *Tragisches der notwendigen Art* zusammen. Diese mittlere Beschaffenheit ist dort vorhanden, wo einerseits der Charakter keine starke Anlage zum Tragischen in sich enthält, andererseits aber auch die tragische Entwickelung nicht aus einer geringfügigen, nebensächlichen Äußerung des Charakters entspringt, sondern wo sich das Tragische aus dem Zusammenwirken *des sich in seinen Grundeigenschaften, in seinen beherrschenden Interessen und Zielen auslebenden Charakters* mit gefahrvollen Situationen ergibt. Der Charakter entwickelt sich *aus seinem Kerne heraus* ins Tra-

gische hinein; doch aber ist der Charakter für sich allein nicht tragisch gefährlicher Art; erst durch die Situation, in die er hineingestellt ist, entsteht die tragische Gefahr.

Beispiele. Schillers Wallenstein kann dieses Tragische der mittleren Art erläutern. Wallenstein ist von dem Dämon der Macht und Herrschaft erfüllt. In ihm glüht das Verlangen, den Genuß seiner Macht ins Unerhörte zu steigern. Doch ist er nicht einseitiger Willens- und Leidenschaftsmensch. Ihm ist ebensosehr der Zügel ruhiger Überlegung gegeben. Er hat die Gabe und das Bedürfnis bedächtigen Umsich- und Insichblickens, hoch über den Dingen schwebender Gedankenverknüpfung. Auch fehlt es ihm nicht an lebhaftem Sinn für das Gute und Rechte, für Menschlichkeit und Vaterland. Wallenstein gehört daher nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren. Viel weniger noch natürlich kann davon die Rede sein, daß sich für Wallenstein das Tragische aus einem oberflächlichen, äußerlichen Versehen oder Fehltritt ergäbe. Vielmehr liegt bei ihm die Sache so, daß sich die tragische Gefahr aus dem Zusammenwirken einer versuchungsreichen Situation mit einem Charakter erzeugt, der in dieser Lage durch die Gesamtheit seines eigenartigen Wesens zu verhängnisvollem Handeln getrieben wird. Oder man denke an Othello. Niemand wird diesen Charakter in seiner Mischung von elementarer strotzender Männlichkeit und treuherziger, unerfahrener Kindlichkeit als tragisch gefährlich bezeichnen. Wohl aber darf man sagen, daß sich in der Leichtgläubigkeit und Besinnungslosigkeit, mit der er dem Jago in sein plumpes Netz fällt, Othello in seiner Größe und Kleinheit, in seiner Menschlichkeit im guten wie üblen Sinne, kurz in den Grundzügen seines Wesens zum Ausdruck bringt. Ein vielleicht noch deutlicheres Beispiel bieten Goethes Wahlverwandtschaften dar: keine der vier Personen, die in Liebe verstrickt werden, ist von sich aus auf das Tragische angelegt; wenn sie dennoch aus den Grundzügen ihres Wesens heraus in tragische Kämpfe geraten, so ist dies durch ihr Zusammengebrachtwerden unter besonderen Umständen herbeigeführt. So ist auch Indiana in George

Sands Roman zu beurteilen: nur neben dem rohen Gatten gerät diese bleiche, ätherische, heiße, heftige Seele in Liebestragik.

Ästhetischer Wert des Tragischen der notwendigen und der zufälligen Art.

Fragt man nach dem ästhetischen Wert der drei Arten des Tragischen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Tragische der zufälligen Art dem der organischen und dem der notwendigen Art nachsteht. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß das Tragische der zufälligen Art unser Bedürfnis nach strenger Gliederung, nach einheitlichem Zusammenhange des Kunstwerkes nicht in dem Grade befriedigt wie das Tragische der beiden anderen Arten. Aber auch für tiefgehende Charakterisierung, für Ausschöpfung des Menschlichen gibt das Tragische der zufälligen Art nicht so günstige Gelegenheit. Wo das Tragische aus dem Kerne des Charakters fließt, dort kann der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in der Regel besser genügt werden. Auch in den bisherigen Theorien des Tragischen wird der Vorzug der organischen Vermittelung von den zufälligen Zusammenhängen meistens — sei es ausdrücklich oder stillschweigend — anerkannt. Wenn Vischer z. B. das „Tragische des sittlichen Konflikts" über das „Tragische der einfachen Schuld" stellt, so geschieht dies hauptsächlich darum, weil er nur dort allseitige organische Vermittelung findet, hier dagegen der Schuld und Strafe Zufälligkeit anhaften sieht.[1])

So sehr indessen auch das Tragische der organischen und der notwendigen Art das Tragische der Zufälligkeit an Wert übertrifft, so muß doch auch diese dritte Form in ihrer Berechtigung anerkannt werden. Denn zur Bedeutung von Leben und Welt gehört auch dies, daß Schritte und Handlungen nebensächlicher Art furchtbar verhängnisschwere Folgen nach sich ziehen können. Der Mensch ist nun einmal in eine Welt gestellt, in der auch die ernstesten, unheilvollsten Zusammenhänge häufig die Form des Zufalls erhalten. Es ist daher nur in der Ordnung, daß auch in den tragischen Dichtungen dem Zufall sein Recht

1) Vischer, Ästhetik, §§ 134 und 139.

werde. Und wird ein Stoff von zufällig tragischer Art von einem wirklichen Dichter gestaltet, so kann darin ein tiefer und fesselnder menschlicher Gehalt, ein Reichtum von menschlichen Verborgenheiten und ungewöhnlichen Entwickelungen zur Ausprägung gebracht werden. In einem solchen Falle ist der Zufall durch das Menschlich-Bedeutungsvolle gerechtfertigt, das durch ihn zum Ausdrucke kommt (vgl. S. 92).

Verhältnis von Charakter und Schuld.

Bisher habe ich die Kategorien des Organischen, Notwendigen und Zufälligen auf das Verhältnis des tragischen Charakters zu der im ganzen und großen betrachteten tragischen Entwickelung angewendet. Natürlich lassen sich auch einzelne Glieder der tragischen Entwickelung daraufhin prüfen, in welchem Verhältnis von Notwendigkeit sie zu dem tragischen Charakter stehen. Besonders legt sich dies dort nahe, wo die tragische Entwickelung durch Schuld und Frevel hindurchführt. Hier erhebt sich die Frage: wie verhält sich die Schuld zum tragischen Charakter? Wie von der tragischen Entwickelung überhaupt, so gilt auch im besonderen von der Schuld, daß sie mit dem Charakter entweder organisch oder notwendig oder zufällig verknüpft ist. Diese Ausdrücke haben hier genau denselben Sinn wie in den oben gegebenen Auseinandersetzungen. Ich gehe auf diese Unterschiede im Verhältnisse von Charakter und Schuld nicht weiter ein, da hierüber im wesentlichen dasselbe gesagt werden müßte, was über das Verhältnis von Charakter und tragischer Entwickelung gesagt worden ist.

Verhältnis von Schuld und Leid.

Das Tragische der Schuld fordert sodann zu der weiteren Frage auf, in welchem Notwendigkeitsverhältnisse das der Schuld folgende Leid zu der Schuld stehe. Diese Frage spaltet sich, je nachdem man das dem Untergange vorangehende innere Leid (ich werde es schlechtweg das innere Leid nennen) oder den Untergang selbst ins Auge faßt.

Innerhalb des ersten Falles lasse ich an die Stelle der Dreiteilung eine Zweiteilung treten: dem organischen Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid steht ein mehr äußerlicher

Zusammenhang gegenüber. Organisch werden wir den Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid dort nennen, wo das Leid unmittelbar durch das Bewußtsein der Schuld erzeugt wird. Entspringt dagegen das Leid erst aus irgendwelchen äußeren Ereignissen, die im Gefolge der Schuld eintreten, so darf man jenen Zusammenhang als verhältnismäßig äußerlich bezeichnen.

Organisches Verhältnis von Schuld und Leid.

Jener organische Zusammenhang kommt in verschiedenen Formen vor. Das Bewußtsein der Schuld zieht Scham, quälendes Gefühl der Selbstentwürdigung, marternde Anklagen des Gewissens nach sich; dazu kann sich Angst vor den Strafen des Jenseits gesellen, oder es kann auch diese Angst das herrschende Gefühl bilden; in anderen Fällen wieder folgen der Schuld innere Kämpfe, Empörungen der guten und der bösen Seele des Helden widereinander. Überall, wo die Schuld den Schuldigen in solche Zerrüttungen stürzt, vollzieht sich die tragische Entwickelung in organischer Weise. Es versteht sich von selbst, daß neben dieser organischen Zerrüttung auch Schmerzen und Nöte vorkommen können, die durch äußere, sich an die Schuld knüpfende Ereignisse herbeigeführt werden. Aus den Gestalten Schillers fallen jedermann sofort Karl Moor und Wallenstein, aus denen Goethes Clavigo und Faust als hierhergehörig auf. Hebbel bietet in Golo, Grabbe im Herzog von Gothland hervorragende Beispiele für die sich an die Schuld organisch knüpfende Zerrüttung dar. Aus Ibsens Dichtungen nenne ich Hedda Gabler, den Baumeister Solneß, wenn in diesen Fällen freilich auch nicht so sehr die Schuld, als vielmehr das menschlich Einseitige und Widerspruchsvolle hervorgehoben ist.

Äußerliches Verhältnis von Schuld und Leid.

In anderen Fällen knüpft sich an die Schuld kein zerrüttendes Schuldbewußtsein. Wenn sich dennoch inneres Leid an sie schließt, so kommt dies daher, weil durch die Schuld Ereignisse hervorgerufen werden, die den Schuldigen unglücklich machen. Dieser mehr äußerliche tragische Zusammenhang findet sich bei Coriolan: dieser eherne Held nimmt stark und ungebrochen seine

Schuld — die Bekämpfung seiner Vaterstadt — auf sich; erst durch seine um Umkehr flehende Mutter wird er in inneren Kampf geworfen. So wird auch Shylock nicht etwa von einem Gefühl seiner Schuld gepeinigt; erst das Mißlingen seines schändlichen Planes fügt ihm Wehe zu. Aus Schiller kann Octavio Piccolomini als Beispiel dienen: nicht sowohl seine niederträchtige Treulosigkeit gegen Wallenstein bringt ihn in schmerzvolle Erschütterung, als vielmehr erst der sich hieran knüpfende Zerfall mit seinem Sohne.

Verhältnis von Schuld und Untergang: der organischeste Fall.

Was schließlich das Verhältnis zwischen Schuld und leiblichem Untergang betrifft, so besteht hier der am meisten organische Zusammenhang offenbar darin, daß der Schuldige aus dem unerträglichen Bewußtsein der Schuld, aus dem Gefühle der moralischen Vernichtung, der inneren Zerrüttung, des Nichtweiterlebenkönnens heraus sich freiwillig den Tod gibt oder sich dem Tode durch fremde Hand freiwillig überliefert. Dieser letzte Ausdruck bezieht sich auf solche Fälle, in denen sich der Schuldige dem Gerichte oder einem persönlichen Rächer stellt oder sich in das Schlachtgewühl stürzt in der Gewißheit, den Tod zu finden. Derartige Fälle sind an organischer Bedeutung dem Selbstmorde als gleichwertig zu erachten. Als Beispiele greife ich — ohne Rücksicht auf den Unterschied von Selbstmord und freiwilligem Empfangen des Todes durch fremde Hand — Racines Phädra, die Kindesmörderin bei Heinrich Leopold Wagner, Schillers Karl Moor und Don Cesar, Hebbels Golo, Ludwigs Erbförster, Lenaus Faust heraus. Natürlich ist nicht jeder Selbstmord des schuldigen tragischen Helden hierher zu ziehen. Nur wenn er aus der Unerträglichkeit des Schuldgefühles entspringt, gehört er hierher. Es gibt Fälle, in denen sich der Schuldige aus anderen Gründen, infolge der besonderen Beschaffenheit der Lage, in die er durch die Schuld geraten ist, zum Selbstmorde entschließt. Es ist klar, daß in solchen Fällen der Zusammenhang zwischen Schuld und Selbstmord nicht von der geforderten organischen Art ist. Cassius und Brutus bei Shakespeare nehmen sich das Leben nicht aus

einem bis ins Unerträgliche angewachsenen Schuldbewußtsein, sondern weil die Schlacht verloren ist. Sardous Odette scheidet aus dem Leben nicht wegen ihrer moralischen Gesunkenheit, sondern weil sie sieht, daß, solange sie am Leben ist, ihre Tochter den Mann ihrer Liebe nicht heiraten kann.

Ein weniger organischer Fall.

Nicht mehr so organisch ist der Zusammenhang von Schuld und leiblichem Untergang dort, wo die mit dem Rechte der strafenden Gerechtigkeit ausgerüstete Gegenmacht über den schuldigen Helden den Tod verhängt. Natürlich ist gemäß dem soeben Gesagten der Fall ausgeschlossen, daß die schuldige Person sich der Gegenmacht freiwillig darbietet, um den Tod zu empfangen. Der jetzt betrachtete Zusammenhang zwischen Schuld und Tod ist sittlich notwendiger Natur; nur verläuft er nicht rein innerlich, sondern ist durch das äußere Hinzutreten der Gegenmacht — und zwar einer mit dem Rechte der Vergeltung ausgerüsteten Gegenmacht — vermittelt. Demnach darf ich hier von einem Tragischen zwar nicht organischer, aber doch notwendiger Art reden. So ist es, wenn Macbeth durch Macduff, Richard III. durch Richmond, Fiesco durch Verrina, der Brudermörder Guido bei Leisewitz und der Brudermörder Guelfo bei Klinger, beide durch ihren Vater, Don Juan durch den Gouverneur untergehen.

Ein noch weniger organischer Fall.

Eine geringere Art von Notwendigkeit findet dort statt, wo die Gegenmacht den Schuldigen sucht, ergreift und tötet, ohne indessen zur Vergeltung und Strafe berechtigt zu sein. Die Gegenmacht maßt sich hier nur dieses Recht an; wobei es freilich mancherlei Übergänge von jenem Fall zu diesem geben kann. Je weniger dem zu Grunde richtenden Auftreten der Gegenmacht etwas von wirklichem Recht innewohnt, um so weniger nimmt der Zusammenhang von Verschuldung und Tod an dem Vorzug des sittlich Geforderten teil, der den vorigen Zusammenhang auszeichnete. Wenn Don Carlos durch König Philipp, Wallenstein durch Buttler, Maria Stuart durch die Königin Elisabeth zu Grunde gehen, so stellen sich uns hierin verschiedene Grade und Arten der Anmaßung des Vergeltungsrechtes vor Augen.

Zufälliger Zusammenhang von Schuld und Untergang.

Steige ich in der bis jetzt eingehaltenen Rangordnung noch eine Stufe herab, so stoße ich auf ein Tragisches der zufälligen Art. Der leibliche Untergang wird hier nicht durch Personen zugefügt, die — sei es nun mit Recht oder Unrecht — dem Schuldigen als strafende, vergeltende Gegenmacht gegenübertreten. Es ist hier vielmehr entweder so, daß die Gegenmacht, ohne sich auf Schuld und Vergeltung zu berufen, also aus abseitsliegenden Motiven den Schuldigen in den Untergang zieht; oder so, daß andere Umstände und Verwickelungen den Tod des Schuldigen zur Folge haben, ohne daß die Gegenmacht ihn beabsichtigt. Der erste Unterfall findet z. B. bei Weislingen statt, der von Adelheid, nicht etwa seiner Schuld halber, sondern aus ehrgeizigem Streben vergiftet wird. Auch Shakespeares Cleopatra gehört hierher: sie tötet sich durch Schlangenbiß, um der Schmach des Mitgeführtwerdens im Triumphzuge Octavians zu entgehen. Für den zweiten Unterfall bietet sich ein Beispiel in Hamlets Mutter dar, die aus Zufall den für Hamlet bestimmten Giftbecher ergreift. Als einen Fall, in dem das Verhältnis von Schuld und Sühne so äußerlich ist, daß ein Zufall im schlechten Sinne des Wortes vorliegt (vgl. S. 92 f.), nenne ich den sonst so trefflichen Roman „Quitt“ von Fontane. Viel drastischer noch tritt der Zufall im schlechten Sinne des Wortes in Halbes Drama „Jugend“ hervor. Wenn Anna durch ihren blödsinnigen, halbtierischen, bösartigen Stiefbruder Amandus niedergeschossen wird, so erschrickt man förmlich über das brutale Eingreifen einer Gegenmacht, die mit der sonst so innerlich notwendigen Entwickelung des Liebeskonfliktes gar nichts zu thun hat. Das Stück ist eben daran, in ernste, wenn auch nicht tragisch wirkende Traurigkeit auszulaufen; da knallt der Pistolenschuß des Amandus dazwischen, der auf den Studiosus Hans darum eifersüchtig ist, weil Anna nur diesem alle guten Bissen zusteckt, ihn selbst aber beiseite schiebt. So wirkt dieses Drama, das sich durch treffliche psychologische Entwickelung auszeichnet, in seinem Ausgange geradezu absurd.

Nochmals das Verhältnis von Schuld und Leid.

Als oben der Zusammenhang von Schuld und innerem Leid (S. 287) betrachtet wurde, so hätte eine ganz ähnliche Gliederung vorgenommen werden können, wie soeben rücksichtlich des Zusammenhanges von Schuld und Tod. Wenn Shylock durch das versammelte Gericht zu Enttäuschung und Jammer gebracht wird, Heinrich IV. bei Wildenbruch durch Papst Gregor schmachvolle Demütigung erfährt, Octavio Piccolomini dadurch, daß sein Sohn ihn verläßt, einen Stoß ins Herz erhält, so entsprechen diese drei Beispiele der Reihe nach den drei Formen, die ich für den Zusammenhang von Schuld und Tod als die höhere und geringere Art von Notwendigkeit und als Zufälligkeit unterschieden habe.

Entsprechende Gliederung des Tragischen ohne Schuld.

Die letzten Einteilungen betrafen das Tragische der Schuld. Zu einer ähnlichen Einteilung kommt man, wenn man solche Fälle, in denen die tragische Person ohne Schuld ist oder die Schuld doch nicht betont wird, auf ihren Zusammenhang zwischen Charakter und Untergang betrachtet. O r g a n i s c h e r Zusammenhang ist dann vorhanden, wenn sich die tragische Person durch die unerträglich gewordene innere Zerrüttung, in die sie durch die verfolgende Gegenmacht gebracht wurde, bestimmt findet, freiwillig sich den Tod zu geben. Romeo und Julia, Othello bei Shakespeare, Max Piccolomini und Thekla bei Schiller, Sappho bei Grillparzer, Pastor Rosmer und Rebekka West bei Ibsen, Johannes Vockerat bei Hauptmann sind Beispiele dafür. Von zwar nicht organischer, aber doch n o t w e n d i g e r Art ist jener Zusammenhang dort, wo der fremde Wille der Gegenmacht über die unschuldig verfolgte (oder doch wenigstens nicht von schwerer, den Tod heischender Schuld belastete) Person den Tod verhängt. Die Dichtung bietet unzählige Beispiele dar: die Ermordung Heinrichs VI. durch Richard Gloster, Königs Duncan durch Macbeth, Egmonts auf Befehl Herzog Albas, des wackeren Valentin durch Faust. Hieran würden sich drittens die Fälle reihen, in denen die tragisch verfolgte schuldlose Person z u f ä l l i g, d. h. ohne daß dies durch Wissen und Willen der Gegenmacht herbeigeführt wäre, zu Grunde geht. Doch wird dies nicht leicht

vorkommen. Ein in diesem Zusammenhange geschehendes Eingreifen des Zufalls würde sich nur schwer so darstellen lassen, daß es vor dem Vorwurf der Sinnlosigkeit geschützt wäre.

Diese Gliederungen: bloße Schemata.

Alle diese Einteilungen sind nicht in dem Sinne gegeben, als ob dadurch die Mannigfaltigkeit der Fälle erschöpft wäre. Es sind nur Schemata, welche vielgestaltigen Abbiegungen und Übergängen Raum lassen. Ich weise nur auf einiges hin. Wo der, sei es schuldige, sei es schuldlose Held durch fremden Willen den Tod empfängt, dort kann dem Tod der eigene Zustand des Untergehenden gleichsam entgegenkommen; das Gemüt des Untergehenden ist so von Schmerzen durchwühlt, so sehr aus allen Fugen gebracht, daß ihm, wenn er den Tod auch nicht aufsucht, dieser doch erwünscht kommt. Dieser Fall liegt offenbar mehr nach der Seite des Organischen hin als der andere, wo die Person, die vom Tode getroffen wird, geistig gesund und in sich einig dasteht und sonach nichts dem Tode Entgegenkommendes an sich hat. Oder etwas anderes! Es gibt mancherlei Übergänge zwischen dem notwendigen und organischen Zusammenhange. Ich nehme an: die Gegenmacht will nicht ausdrücklich den Untergang der tragischen Person, wohl aber bringt sie diese durch schlechte Behandlung, Verstoßung, Kränkung und dergleichen in eine solche Lage, daß daraus Zerrüttung und Untergang entspringt. Hier ist der Tod weder rein durch den Willen der Gegenmacht noch durch innere Zerrüttung herbeigeführt, sondern ein Mittleres vorhanden. Faust und Gretchen bei Goethe können als Beispiel dienen: Faust will nicht den Untergang Gretchens, wohl aber hat er sie dadurch, daß er sie zuerst der Ehre beraubte und dann ihrem Schicksale überließ, in eine Lage gebracht, die sie in Jammer, Verzweiflung, Untergang hineinzerrte. Noch erwähne ich, daß die organische Form des Zusammenhanges auch dort vorhanden ist, wo die innere Zerrüttung, sei sie aus Schuldgefühl oder durch unverschuldete Leiden hervorgegangen, von sich aus den Körper auflöst und zerstört. Hier hat der natürliche Tod die organische Bedeutung des Selbstmordes. Ich erinnere an Hero und Libussa

bei Grillparzer: durch unverdientes Unheil wird ihr Inneres entwurzelt, und diese Entwurzelung schneidet ihnen den Lebensfaden durch. Bei Lady Macbeth führt das Schuldbewußtsein den Geist in Wahnsinn und dadurch auch den Leib in Krankheit und Auflösung.

Das Tragische der zufälligen Art nach seinem ästhetischen Wert.

Wie es schon oben (S. 285 f.) geschehen, so sei auch hier darauf hingewiesen, daß das Tragische der zufälligen Art, wenn auch nicht von gleichem ästhetischen Werte, doch aber ästhetisch berechtigt ist. Nur kommt es darauf an, daß der Zufall, der den Untergang herbeiführt, sinnvoller Art sei und so eine tiefere Schicksalsverknüpfung ahnen lasse. Hiervon war in allgemeinerem Sinne schon im sechsten Abschnitte (S. 92 ff.; vgl. S. 115 f.) die Rede. Als Beispiel für die sinnvolle Bedeutung dieses Zufalls nenne ich die Vergiftung der Mutter Hamlets durch den für diesen bestimmten Giftbecher, den Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm. Oder man denke an die Vergiftung Weislingens durch Adelheid. Da hier der Untergang nicht aus der Schuld, nicht durch die berechtigte Gegenmacht erfolgt, sondern infolge eines nebenbei sich einstellenden Umstandes, so kann hier von einem Untergang zufälliger Art gesprochen werden (vgl. S. 290). Aber auch hier ist der Zufall sinnvoller Art. Weislingen hat aus sinnlicher Liebe zur dämonischen Adelheid Treubruch an Braut und Freund begangen. Und da geschieht es nun, daß gerade die Zauberin, um derentwillen er zum Verbrecher wurde, ihn wegen höherer Ziele ihres Ehrgeizes bald abzuschütteln sucht und ihn deswegen vergiften läßt. Dies ist sinn- und schicksalsvolle Verknüpfung.

Wichtige Steigerung des organischen Zusammenhanges.

Noch eine besondere Form organischen Zusammenhanges im Tragischen sei betrachtet. Es ist zu diesem Zwecke das Tragische der Schuld und der menschlichen Einseitigkeit ins Auge zu fassen. Wenn tragische Schuld und tragisch leidvolle Einseitigkeit derart innig mit dem Charakter verknüpft sind, daß dieser aus seinen inneren Bedingungen heraus auf jene tragische Entwickelung hindrängt, so ist den früheren Feststellungen zufolge organischer Zu-

sammenhang vorhanden. Von einer wichtigen Steigerung dieses organischen Zusammenhanges soll hier die Rede sein (vgl. S. 174).

Das Tragische der widerspruchsvollen Größe.

Wir erinnern uns: das Tragische entfaltet sich nur an einer großen Persönlichkeit; menschliche Größe muß aus allen Punkten der tragischen Entwickelung hervordringen. Hieraus ergibt sich in Verknüpfung mit dem soeben Gesagten: der höchste Grad organischen Zusammenhanges der Schuld und Einseitigkeit mit dem Charakter wird dort vorhanden sein, wo Schuld und Einseitigkeit untrennbar mit der Größe des Charakters verbunden ist. Es gibt keine innerlichere Verbindung des tragischen Charakters mit Schuld und Einseitigkeit als das Angelegtsein der Größe desselben auf Gefährdung, Erkrankung, Verkehrung ihrer selbst. Die menschliche Größe hat hier zu ihrer eigenen Kehrseite Niedrigkeit, Frevel, Zwiespalt, Unseligkeit. Das Hervorragende, menschlich Tiefe, Wert- und Heilvolle des Charakters ist, indem es sich äußert und entwickelt, zugleich ins Kleine und Gemeine, ins Übertriebene und Maßlose, ins Widerspruchsvolle und Zerrissene verstrickt. Ich kann diese Form des organischen Tragischen als das Tragische der widerspruchsvollen Größe bezeichnen.

Gibt dieser Art des Tragischen schon der formale Vorzug der innigen organischen Verknüpfung einen hohen Rang, so noch mehr das Bedeutungsschwere der darin zum Ausdruck gebrachten Tragik selber. Das Außerordentliche, Überragende, Übermenschliche erscheint als eine gefahr- und verhängnisvolle Auszeichnung. Nur zu leicht — so mahnt uns das Tragische der widerspruchsvollen Größe mit ganz besonderem Nachdruck — ist menschliche Größe mit Gefahr und Sturz, Zwiespalt und Unfrieden verknüpft; es sind besonders günstige Bedingungen und Umstände nötig, wenn sich der große, ungewöhnliche Mensch rein und harmonisch, gesund und glücklich ausleben soll. Verkündet schon das Tragische überhaupt das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe (S. 89 ff.), so ganz besonders die jetzt betrachtete Form des Tragischen. Sie führt uns Fälle vor, in denen Schuld und

Zwiespalt im tragischen Charakter nicht erst durch die Situation und die äußeren Gegenmächte entstehen, sondern wo die menschliche Größe in sich selbst auf Bruch und Abfall angelegt ist. Die menschliche Größe scheint den Dämon inneren Sturzes mit sich zu führen. Es sind nicht erst besonders ungünstige Umstände, schwere Gefährdungen und Versuchungen von außen her nötig, um den großen Menschen zu Fall zu bringen; vielmehr trägt die menschliche Größe ihrer inneren Konstitution nach reichliche Bedingungen in sich, welche die Tendenz haben, sie zu erniedrigen, herabzuzerren, zu verwirren, in sich zu veruneinigen.

Man erinnert sich hier an das Tragische des inneren Kampfes. Was ich im siebenten Abschnitte so nannte, spielt auf dem hier behandelten Boden. Nur ist das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht immer zugleich ein Tragisches des inneren Kampfes. Denn das Tragische der widerspruchsvollen Größe trägt keineswegs das Erfordernis in sich, daß das Selbst in zwei einander bekämpfende Hälften auseinandergerissen sei, wie dies zum Tragischen des inneren Kampfes gehört (S. 119 ff.). Ein Charakter, der widerspruchsvolle Größe zeigt, kann darum doch wie aus einem Gusse geformt sein und ein starkes einheitliches Sichausleben zeigen.

Hamlets wertvolle menschliche Eigenart besteht in seiner tief und nachhaltig, zart und heftig erregbaren, die Welt vornehm, schwer und traurig nehmenden Innerlichkeit, in seiner äußersten Reizbarkeit und Verwundbarkeit gegenüber allem, was die Welt Häßliches, Widriges, Schlechtes darbietet, in seinem feingestimmten, kühn und unerbittlich grübelnden, vor allem auf Selbstkritik gerichteten Denken, in seiner diesen Eigenschaften zugemischten, den furchtbaren Fragen und Zusammenhängen des Daseins zugewandten, weitgreifenden Phantasie. Hierdurch ist aber ein schwaches und krankes Willensleben, Entschlußlosigkeit, fehlgreifendes Handeln und weiterhin Herausrückung der ganzen Persönlichkeit aus Gleichgewicht und Halt als schlimme Kehrseite — ich will nicht sagen: notwendig gefordert, aber doch überaus nahegelegt. Jedenfalls

Beispiele.

wäre es nur durch ganz besondere und seltene innere Gegengewichte zu erreichen gewesen, daß sich an jene wertvolle, hochentwickelte Menschlichkeit nicht diese bösen Einseitigkeiten geknüpft hätten. Die Größe von Goethes Faust liegt in dem tapferen, leidenschaftlichen, schwer zu befriedigenden, dem Tiefsten und Geheimnisvollsten zugewandten Drange des Erkennens und Erschauens und in dem damit verbundenen glühenden Verlangen, mit Natur und Welt erlebend, genießend, kämpfend eins zu werden. Wäre dies alles in ermäßigter, eingeschränkter Weise vorhanden, so würde Faust nicht jene unersetzlich wertvolle Gestaltung des Menschlichen darstellen. Diese Art von Menschlichkeit trägt nun aber die Gefahr in sich, daß jenes Streben in beiden Formen mißlinge, daß Verzweiflung am Erkennen, Entfesselung des Erleben- und Genießenwollens in seiner sinnlichen, tierischen Gestalt, also ein Umschlagen der hochgespannten Ideale in maßlos naturalistische Lebensführung eintrete. Und so ist denn auch in Goethes Faust diese Verquickung mit Grobirdischem und Gemeinem als der unvermeidbare Gegenschlag seiner hohen Menschlichkeit dargestellt, die sich — wie es nun einmal hier auf Erden geht — nicht klar und rein ausleben kann.

In ähnlicher Weise ließe sich die organische Verknüpfung von Einseitigkeit und Schuld mit der Größe des Charakters an Shakespeares Coriolan, Antonius, Lear, Othello, an Goethes Werther und Tasso, an Byrons Manfred, Kain, Lucifer, Harold, an Hölderlins Hyperion, an Grillparzers Sappho, Medea, Bancbanus, Rudolf II., Libussa, an Ibsens Brand, an Richard Wagners Wotan, an Mirabeau, Claude Fauchet, Saint-Just, Robespierre in delle Grazies Epos, an König Saul und Absalom in der Bibel aufweisen. Freilich ist in den genannten Personen das Hohe und Niedrige weder überall so klar herausgearbeitet, noch so durchsichtig und untrennbar verknüpft, wie in Hamlet oder Goethes Faust. Der folgende Abschnitt wird zum großen Teil in einer eindringenderen Betrachtung des Tragischen der widerspruchsvollen Größe bestehen.

Übrigens bleibt das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht bloß auf die tragisch gefährlichen Charaktere beschränkt, wiewohl dieses Tragische nur hier seine volle Ausbildung findet. So habe ich es denn auch von vornherein als eine Steigerung des organischen Tragischen eingeführt (S. 293). Der Genauigkeit halber aber ist zu bemerken, daß, wie schon einige der angeführten Beispiele zeigen, dieses Tragische auch bis zu gewissem Grade dort entspringen kann, wo der Charakter nicht von innen aus auf das Tragische angelegt ist, sondern erst in Verknüpfung mit einer entgegenkommenden oder herausfordernden Situation in tragischer Weise schuldig oder einseitig wird. Othello, Lear, Wallenstein, Bancbanus gehören hierher. Im Tragischen der zufälligen Schuld und Einseitigkeit dagegen findet das Tragische der widerspruchsvollen Größe naturgemäß gar keinen Platz. — Umfang des Tragischen der widerspruchsvollen Größe.

Über die tragische Situation kann ich mich weit kürzer fassen. Ich beginne, entsprechend dem Anfange bei Betrachtung des tragischen Charakters, mit der von sich aus tragisch angelegten Situation. Eine tragisch gefährliche, tragisch schwangere Situation ist im allgemeinen dort zu finden, wo eine Situation in hohem Maße befürchten läßt, daß sie die mit ihr in Wechselwirkung stehende Person, mag diese welche Beschaffenheit immer haben, in tragisches Unheil verwickeln werde. Bei der Betrachtung dieses Gegenstandes ist darauf zu achten, daß sich die Versuchung nahelegt, den Charakter in seiner individuellen Bestimmtheit mit zu der tragisch gefährlichen Situation zu rechnen. Man könnte z. B. sagen: die im höchsten Grade tragisch geladene Situation der Wahlverwandtschaften bestehe darin, daß die eigentümlichen Charaktere Eduards und des Hauptmanns, Charlottens und Ottiliens in eigentümlicher Lage zusammentreffen. Nach dieser Auffassung würde sonach die tragisch gefährliche Situation darin bestehen, daß bestimmte Umstände in Verbindung mit einem bestimmten Charakter geeignet seien, tragisches Unheil zu erzeugen. In diesem abgeschwächten Sinne nun aber ist die tragisch gefährliche Die tragisch gefährliche Situation.

Situation nicht zu verstehen. Vielmehr haben wir von der individuellen Beschaffenheit des vorliegenden Charakters abzusehen und nur zu fragen, ob die Lage der Dinge als solche, bei völligem Dahingestelltbleiben der Beschaffenheit des Charakters, eine tragische Verwickelung als schwer vermeidbar befürchten lasse. Weiter ist nicht zu vergessen, daß immer nur die Lage zu Beginn derjenigen Entwickelung, die für den ins Auge gefaßten Charakter tragisch verläuft, gemeint ist. Wir wollen ja wissen, welchen tragischen Beitrag die Lage von sich aus für das tragische Schicksal der mit ihr in Wechselwirkung stehenden Person liefere. Da darf natürlich nicht die schon durch diese Person in tragischer Richtung geformte und zugespitzte Lage, etwa die Lage vor der vernichtenden Katastrophe, ins Auge gefaßt werden.

Unter welchen Bedingungen ist denn nun eine Lage als tragisch gefährlich zu bezeichnen? Dies ist dann der Fall, wenn eine Lage so beschaffen ist, daß sie der in sie hineingestellten Person, mag sie diesen oder jenen Charakter haben, mit viel Wahrscheinlichkeit alle Möglichkeiten des Verhaltens und Handelns, die zum Glück oder wenigstens nicht zu schwerem Unglück führen, abschneidet und nur den Weg tragischen Unheils übrig läßt. Dieser Weg des Unheils kann sich nun wieder in mehrere Wege spalten; doch welcher auch gewählt werde, jeder führt ins Verderben. Wenn uns Schillers Don Carlos einen Königssohn zeigt, dem sein greiser Vater aus Staatsrücksichten die glühend geliebte Braut geraubt hat; wenn Shakespeare mit dämonischer Plötzlichkeit eine Liebe zwischen zwei jugendlichen Personen entstehen läßt, deren Familien in Todfeindschaft gegeneinander leben; wenn Grillparzer uns einen leidenschaftlich entstandenen Liebesbund zwischen einem jungen Manne und einer Priesterin vorführt, die ewige Keuschheit gelobt hat, und die außerdem in einem für den Liebenden nur unter größter Gefahr zugänglichen Turme wohnt; wenn in Racines Mithridates ein König und Feldherr, der tot gesagt worden war, bei seiner plötz-

lichen Rückkehr in sein Land seine Geliebte von seinen beiden Söhnen umworben und mit dem einen von ihnen in heimlichem Einverständnis findet; wenn in dem Drama von Richard Voß „Schuldig“ ein unschuldig wegen Mordes Verurteilter nach fünfzehn Jahren aus dem Gefängnis entlassen wird und, in seine Familie zurückgekehrt, seine Frau in den Händen eines unwürdigen, sie peinigenden Geliebten antrifft, der zudem im Begriffe steht, die Tochter des unschuldig Verurteilten zur Prostituierten zu machen, um durch den hierdurch zu erhoffenden Geldgewinn dem drohenden Bankerott zu entgehen: so sind dies alles Situationen, die in uns, auch wenn wir die in sie hineingestellten Personen in ihrem individuellen Charakter nicht kennten, die Befürchtung tragischen Unheils hervorrufen müssen.

Unter den tragisch gefährlichen Situationen ragen jene Fälle hervor, in denen der Dichter deutlich zwei Möglichkeiten des Handelns und Verhaltens hinstellt, von denen jede ins Verderben führt. Ich will diese wichtigste Form der tragisch gefährlichen Lage als antinomische Situation bezeichnen. Das Verderben, das die antinomische Situation dem Handelnden bringt, findet entweder nur in eudämonistischer oder auch in moralischer Hinsicht statt. In dem ersten Falle kommen bei dem Leid und Verderben, in das die beiden möglichen Wege führen, die moralischen Gefühle nicht in Betracht; im zweiten Falle ist es so, daß das zu befürchtende Leid und Verderben, wenigstens teilweise, moralischer Natur ist, das heißt in moralischer Unruhe, Verwirrung und Ratlosigkeit, in Schuldgefühl und Gewissensangst besteht. Die Lage ist in diesem Falle so qualvoll gestaltet, ich möchte sagen: so satanisch geartet, daß der Handelnsollende, welchen Weg er auch wählen mag, schwere Pflichten, über die er nicht hinwegkommt, verletzen, gegen sein Gewissen und moralisches Feingefühl, gegen tief menschliche Bedürfnisse und Forderungen seiner ganzen Persönlichkeit sündigen muß. Mag er so oder anders handeln, er ist in jedem Falle schuldig. Es

Antinomische Situationen.

würde in die schwierigsten und dunkelsten Fragen der Moralphilosophie führen, wenn ich das Wesen der moralischen Antinomie zu erörtern versuchen wollte. Genug: im Leben und in der Dichtung kommen schwere, quälende moralische Antinomien wahrlich nicht selten vor. Das menschliche Leben geht nicht einfach und glatt in das Moralische auf. Wir sollen ausnahmslos der Stimme des Moralischen gehorchen, und doch führt uns diese Stimme zuweilen in Zweideutigkeiten, Zerwürfnisse, Unlösbarkeiten hinein.

Bahnsen und Hegel.

Mehr als jeder andere hat Bahnsen die moralischen Antinomien, freilich in stark übertriebener Weise, für seine Auffassung vom Tragischen ausgebeutet.[1]) Auch Hegels Theorie hat eine enge Beziehung zur moralischen Antinomie. Er findet das Tragische dort, wo sich die sittliche Substanz in unterschiedene Mächte derart spaltet, daß der Handelnde, indem er die eine Macht ergreift, die andere verletzt und reizt und auf diese Weise Konflikte hervorruft. Ihm steht dabei des Sophokles Antigone als Mustertragödie vor Augen, und so denkt er insbesondere an die Pflichtenkonflikte, die aus dem Widerstreit der beiden sittlichen Mächte der Familie und des Staates entstehen. Auf die Charaktere, durch die doch der Gegensatz der sittlichen Idee allererst zu einem tragischen Konflikt wird, geht Hegel nicht ein; er bleibt bei der Gespaltenheit der objektiven sittlichen Idee stehen. Sonach darf man von Hegel sagen, daß seine Theorie des Tragischen einseitig die tragische Situation berücksichtige und der überragenden Wichtigkeit der Charaktere nicht gerecht werde.

Beispiele für die antinomische Situation.

Sieht man sich nach Beispielen für die antinomische Situation um, so muß man sich gegenwärtig halten, daß die beiden Möglichkeiten, von denen jede zu Leid und Untergang führt, nicht ausschließlich für die Reflexion des Lesers vorhanden sein dürfen, sondern der Handelnde sie als solche fühlen muß. Am deutlichsten

---

1) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, S. 25 ff. Vgl. oben S. 129 f.

2) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 529 f., 550 ff.

tritt die Antinomie hervor, wenn sie als Kampf, als Hin- und Hergezogenwerden im Innern der tragischen Person vorhanden ist. Aus dem antiken Drama fällt jedermann zunächst des Sophokles Antigone ein. Allerdings kann ich in dieser Tragödie nicht, wie Hegel und andere, eine moralische, sondern nur eine eudämonistische Antinomie finden. Unterwirft sich Antigone dem harten Gebote des tyrannischen Kreon, so bleibt wohl ihr Leben und äußeres Wohlsein erhalten, aber sie sündigt wider das heilige Gesetz ihres Herzens und bringt sich um ihren inneren Frieden. Gehorcht sie dagegen dem, was die Liebe zu ihrem Bruder fordert, so steht ihr der Tod bevor, aber sie bleibt ihrem edlen Selbste treu und rettet die Reinheit ihrer Seele. Nur der erste Weg also, nicht aber der zweite führt sie in Schuld.[1]) Eine moralische Antinomie dagegen liegt in der Lage des Orestes bei Äschylos vor. Mag Orestes durch den Greuel des Muttermordes die Ermordung seines Vaters rächen oder diese Unthat ungerächt lassen: in jedem Falle liegt nach der Darstellung des Dichters schwerer Frevel vor. Schillers Wallenstein bietet zwei antinomische Situationen dar: die eine betrifft den Haupthelden selbst, die andere Max Piccolomini. Ein Feldherr, der zu höchster, unerhörter Macht emporgestiegen ist, befindet sich zu einer Zeit, wo statt des Rechtes nur zu häufig die Faust gilt, zwischen den beiden Möglichkeiten, entweder sich von seinem Kaiser, der ihn undankbar, mißtrauisch, kleinlich, ohne Verständnis für seine ungewöhnliche Größe behandelt, absetzen zu lassen, aller Macht, allem weiteren Aufsteigen zu entsagen und sich in ein thatenloses Privatleben zurückzuziehen oder gemäß dem Rechte des stärkeren, überlegenen, weiterblickenden Individuums sich mit dem Feinde zu verbünden, dem Kaiser als selbständige Macht gegenüberzutreten und nach eigenem Ermessen die künftige Gestaltung des Reiches zu regeln. Hier liegt, so scheint es mir, eine zunächst bloß eu-

1) Vgl. Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie (Hamburg und Leipzig 1891), S. 29 f., wo die übliche Auffassung, daß Kreon das Recht des Staates und eine Seite der sittlichen Weltordnung vertrete, scharf bekämpft wird.

dämonistische Antinomie vor, die aber durch den individuell bestimmten Charakter Wallensteins sich zu einer moralischen zuspitzt. Denn Wallenstein würde, wie die Gräfin Terzky schlagend ausführt, wider seinen Genius sündigen, wenn er sich einfach zur Unterwerfung unter den Kaiser entschlösse. Für Max Piccolomini wieder liegt die Sache so: entweder bleibt er dem Kaiser treu, verliert aber seine Geliebte und seinen über alles verehrten, beratenden Freund, oder er bleibt im Besitze beider, schließt sich aber dem verräterischen Übergang zum Feinde an. Auch diese Antinomie hätte zu einer moralischen werden können; hier bringt es aber der individuell bestimmte Charakter des jungen Piccolomini, der seine Pflicht nach der ersten Seite hin unzweideutig vorgezeichnet sieht, mit sich, daß sie lediglich eudämonistischer Natur bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel bildet Corneilles Tragödie „Horatius". Hier liegt für vier Personen; für Horatius, seine Gattin Sabina, für Curiatius und seine Braut Camilla eine furchtbar antinomisch verstrickte Situation vor. Horatius und Curiatius müssen sich sagen: siegt der eigene Arm, so werden dadurch der Gattin oder Braut die Brüder getötet. Und ähnlich liegt die Sache für Sabina und Camilla: der Sieg der Brüder bedeutet Verlust des Gatten oder Bräutigams. Nur Horatius verhält sich dieser antinomischen Lage gegenüber unempfänglich: er steht mit kalter Römertugend ungespalten auf der Seite der Pflicht für das Vaterland. Die anderen drei Personen dagegen werden durch die Situation in marternde Gefühlskämpfe geworfen. Und für alle drei ist die Antinomie zugleich von moralischer Art. Racine gibt uns in Bajazet ein klares Beispiel. Hier liegen für den Helden die beiden Möglichkeiten vor: entweder der ihn liebenden Favoritin des Sultans, Roxane, Liebe zu heucheln und hierdurch innerlich elend zu werden oder sich frei und offen zu der von ihm geliebten Atalide zu bekennen, dabei aber von dem tödlichen Hasse Roxanens getroffen zu werden. Der schwächliche Held wählt freilich keinen dieser zwei klar vorgezeichneten Wege,

sondern schlägt ein zweideutiges Verfahren ein; doch auch so kommt er zu Falle. Von modernen Stücken enthält Rosmers Dämmerung eine scharf zugespitzte Antinomie: heiratet der Musikus Ritter die Ärztin Sabine, so vernichtet er damit seine erblindete, dem Wahnsinn nahe Tochter; entsagt er aus Liebe zu seiner Tochter, so macht er Sabine unglücklich. In jedem Falle geht er selbst ins Unglück hinein.

Äußerlicheres Verhältnis der Situation zum Tragischen.

Der von sich aus tragisch unheilvollen Situation stehen die Fälle gegenüber, in denen die Situation erst durch das Zusammentreten mit einer geeigneten Individualität tragisch gefährlich wird. Das Vorhandensein eines tückischen Ränkeschmiedes wie Jago und einer reinen, arglosen, mit einem Mohren verheirateten jungen Frau wie Desdemona wird für diesen Mohren nur dadurch zu einer tragisch gefährlichen Situation, daß er dieser bestimmt geartete Othello ist. Für die allermeisten Charaktere würden die Verdächtigungen Desdemonas durch Jago ungefährlich geblieben sein. Ebenso würde die Lage, der gegenüber sich der siegreiche Feldherr Macbeth befindet, für die weitaus meisten Charaktere auch nicht den geringsten Anlaß zu tragischer Verwickelung enthalten haben.

So ergibt sich auch von seiten der Situation ein Tragisches der organischen und ein Tragisches der mehr äußerlichen Form. Diese zweite Form ähnlich wie beim Charakter, in ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art zu gliedern, geht nicht gut an, weil die jedesmalige Situation kein so bestimmt abgrenzbares, geschlossenes Ganzes bildet, wie jeder Charakter eines ist, und daher auch nicht sicher angegeben werden kann, welche Züge an einer Situation notwendig und welche nur zufällig zu ihr gehören.

Tragisches der notwendigen und der zufälligen Art rücksichtlich der Situation.

Dagegen läßt sich in anderer Hinsicht, unter der Herrschaft eines anderen Einteilungsgrundes, ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art unterscheiden. Es kommt darauf an, ob eine Situation aus starken, entschiedenen, großen Zügen gebildet ist oder mehr ein Gemengsel von Kleinigkeiten, ein

Gewirre von Nebensächlichkeiten darstellt. Um sich den ersten Fall zu veranschaulichen, denke man etwa an des Sophokles Antigone, an Goethes Wahlverwandtschaften, an Grillparzes Hero und Leander. Besonders in modernen französischen Dramen dagegen beruht häufig die Verwickelung auf einem künstlichen Aufbau von Kleinigkeiten. Von deutschen Dramen gehört zum Teil Don Carlos hierher. Der weitere Verlauf des Stückes zeigt uns Situationen, die nicht in ihren einfachen, bestimmenden Zügen Unheil und Untergang herausfordern, sondern dies durch Vermittelung eines Vielerleis von Intrigen, Irrungen und dergleichen thun. Bis zur Unleidlichkeit stark tritt dieser Charakter an dem Bild des Signorelli von Jaffé hervor. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß schon mit Rücksicht auf übersichtliche Gliederung und anschauliche Herausarbeitung dieses Tragische der zufälligen Art von vornherein zu starken ästhetischen Bedenken Anlaß gibt. Natürlich liegen zahlreiche Fälle in der Mitte: es sind große, durchschlagende Züge da, allein diese sind von einer Menge kleiner Züge begleitet. So ist es oft bei Shakespeare. Sodann gehören diese mittleren Fälle besonders zur Weise des Romans. Man nehme etwa Freytags Brüder vom deutschen Hause: die zahlreichen tragischen Geschicke des Ritters Ivo sind durch Situationen hervorgerufen, die sich auf wenige in dem Charakter jener harten, finsteren, engen Zeit wurzelnde Züge — Verfeindung durch Minnedienst, wilde Fehden der Ritterschaft, Fanatismus der Ketzerrichterei — zurückführen lassen; diese großen Zügen aber leben sich sozusagen in einem massenhaften Vielerlei aus.

Die äußeren Gegenmächte nach ihrer Notwendigkeit.

Schließlich könnte man noch das Auftreten der äußeren Gegenmächte auf den Grad der Notwendigkeit hin betrachten. Bisher wurden der Charakter, an dem sich das Tragische entwickelt, und die zu ihm gehörende Situation in ihrem Verhältnis zu einander ins Auge gefaßt. Jetzt stellen wir Charakter und Situation als ein Ganzes auf die eine Seite, die feindlichen Gegenmächte auf die andere und fragen, welche Fälle hinsichtlich der Notwendigkeit zu unterscheiden sind, mit der die Gegenmächte

sich auf Grund jener Gesamtsituation (worunter ich die Situation samt dem tragischen Charakter verstehe) erheben. Da könnte man von einem Tragischen der notwendigen Art rücksichtlich solcher Fälle reden, wo die Gegenmächte durch die Gesamtsituation herausgefordert werden. Die Dinge liegen hier so, daß, wie nun einmal die menschliche Natur oder die Kulturstufe und Zeitlage beschaffen ist, auf ein Hervortreten von verderbenden Gegenmächten mit großer Wahrscheinlichkeit gerechnet werden muß. So ist es dort, wo kühne Frevler, große, wohl gar weltgeschichtliche Verbrecher die menschlichen Ordnungen umstürzen, aber auch dort, wo Neuerer im guten Sinn, Vorkämpfer befreiender Ideen das Gewohnte und seine Vertreter stören und gefährden. Männer wie Robespierre und Napoleon, Macbeth und Richard III., Sokrates und Jesus — sie alle müssen auf das Hervorbrechen feindlicher Gegenmächte gefaßt sein. Was ich im zehnten Abschnitt als das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner bezeichnet und behandelt habe (S. 199 f.), gehört in der Mehrzahl der Fälle hierher. Aber auch solche Liebesbündnisse wie die zwischen Romeo und Julia, Hero und Leander, Luise und Ferdinand oder das schonungslos nur der Wahrheit dienende Streben des Doktor Stockmann bei Ibsen sind geeignet, verfolgende Gegenmächte herauszufordern.

Im Gegensatze hierzu können solche Fälle, in denen die Gesamtsituation nichts Aufreizendes, Herausforderndes an sich trägt und daher ein Hervorbrechen verderbender Gegenmächte nicht erwarten läßt und dennoch feindliche Mächte Verderben rüsten, als ein Tragisches der zufälligen Art bezeichnet werden. Die Verteilung des Reichs an seine Töchter, die Lear vornimmt; der Liebesbund zwischen Othello und Desdemona; das Stellen Genovevas unter den Schutz Golos von seiten ihres in das heilige Land ziehenden Gatten — diese Situationen können wohl verderbenbringende Mächte hervorlocken, es liegt in ihnen aber nichts, was dies mit hoher Wahrscheinlichkeit befürchten ließe.

Das Tragische der ausgezeichnet organischen Art.

Man sieht: nach verschiedenen Richtungen hin gibt es organischen und mehr äußerlichen, notwendigen und mehr zufälligen Zusammenhang im Tragischen (vgl. S. 281). Findet in einer tragischen Entwickelung in allen oder fast allen Beziehungen die hier ins Auge gefaßt worden sind, — natürlich soweit sie für den vorliegenden Einzelfall in Betracht kommen können — organischer Zusammenhang statt, so darf man von einem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art reden. Dies ist der Fall, wenn z. B. ein Charakter von widerspruchsvoller Größe von innen her in Schuld gerät, die Schuld gleichfalls von innen her Leid und Zerrüttung erzeugt und an die Zerrüttung sich freiwilliger Tod schließt, oder wenn eine moralisch antinomische Lage mit einem Charakter zusammentrifft, der vermöge seiner Grundbeschaffenheit so recht dafür geeignet ist, die moralische Antinomie zu einem schweren inneren Kampf in sich auszubilden, und wenn sich weiter aus dieser inneren Lage Schuld, Zerrüttung, freiwilliger Tod erzeugt. Doch auch zu dem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art gehört, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 280 f.), der Zufall im weitesten Sinne, das heißt das Zusammengeraten der Charaktere mit Umständen und Begebenheiten, die von ihnen unabhängig vorhanden sind, als unentbehrlicher Bestandteil.

Vierzehnter Abschnitt.

Das Tragische der individuell-menschlichen und der typisch-menschlichen Art.

Wenn die Kunst überhaupt die Aufgabe hat, das Menschlich-Bedeutungsvolle darzustellen, so gilt dies mit besonderem Nachdruck von den Dichtungen des Tragischen. Das Tragische bedeutet einen Zusammenhang, der uns das menschliche Dasein in seinen innerlichsten Vorgängen, in seinen kühnsten, gehaltvollsten Bestrebungen, in seinen ernstesten, heißesten Kämpfen, in seinen schmerzvollsten Widersprüchen, in seinen schroffsten Mischungen von Glück und Unglück, in dem, was es Göttliches und was es Teuflisches enthält, auf seinen stolzesten Höhen und in seinen bangsten Abgründen enthüllt. Und so gilt denn auch von jedem umfassend und tief angelegten Menschen, daß er während seines Lebenslaufes in Gemütslagen gerät, die tragische Keime, Gefahren, Entwickelungen in sich enthalten, oder daß er wenigstens nachfühlend in seinen ernstesten, weihevollsten Stunden der mannigfaltigen Tragik des Lebens inne wird. Daher wird die Dichtkunst als diejenige Kunst, die allein im stande ist, das Tragische in durchgeführter Entwickelung darzustellen, dort, wo sie dies thut, in ganz besonderem Grade dazu geführt, sich in die Bedeutung des Menschen, in seine charakteristischen Zusammenhänge und Schicksale, in seine Rätsel und Tiefen zu versenken (vgl. S. 34).

Der gesteigert menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen.

Steht so alle dichterische Darstellung des Tragischen in besonderem Maße unter der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen, so macht sich doch in dieser Beziehung ein wichtiger Unterschied

Hauptunterschied bezüglich der Bedeutsamkeit.

20*

bemerkbar. Wir dürfen von einem Tragischen der individuell-menschlichen und einem Tragischen der typisch-menschlichen Art reden. Diese zweite Form bringt Bedeutung und Kern des Lebens und Strebens nicht nur zu stärkerem, sondern auch zu umfassenderem Ausdruck. In kurzer Bezeichnung könnte man sagen: das Tragische der individuell-menschlichen Art stellt Gegenstände dar, die nur in psychologischer Hinsicht menschlich-bedeutungsvoll sind, während der Gehalt des Tragischen der anderen Form auch in entwickelungsgeschichtlicher Beziehung menschliche Bedeutsamkeit besitzt.

Schillers Jungfrau und Karl Moor.

Zur Verdeutlichung dieses Unterschiedes möge zunächst die Gegenüberstellung von Schillers Jungfrau und seinem Karl Moor dienen. Dem inneren Kampf zwischen Liebe und auferlegter Entsagung, in den sich die Jungfrau verwickelt findet, kann man menschliche Bedeutsamkeit nicht absprechen. Der Dichter zeigt uns ein heldenhaftes, glaubensstarkes Gemüt, in dem sich weltoffene, naturvolle, reiche Menschlichkeit mit engem Wahn, mit supranaturalistischen Motiven zu anziehender Mischung vereinigt findet. Aber es liegt hier doch nicht mehr als ein merkwürdiger Sonderfall vor, der sich zwar aus bestimmten Bedingungen von Zeit und Umgebung verstehen läßt, aber nicht den Anspruch erheben kann, etwas für die Entwickelung des Menschengeistes Typisches oder Nothwendiges auszusprechen. Weder für den individuellen, noch für den kulturgeschichtlichen Gang des Menschengeistes ist es charakteristisch, daß eine Heldin einen derartigen Kampf durchzukämpfen hat, wie ihn die Jungfrau von Orleans in sich erlebt. Ihr Kampf und Untergang ist vom Dichter nicht so dargestellt, daß damit eine Stufe bezeichnet wäre, welche die menschliche Entwickelung ihrem Grundgefüge nach notwendig zu durchlaufen hätte. Kurz, Schillers Jungfrau gehört zu dem Tragischen der individuell-menschlichen Art. Ganz anders in den Räubern. In Karl Moor bringt sich ein allgemein menschlicher Gegensatz und Kampf zum Ausdruck: die sowohl berechtigte, als auch schuldvolle Auflehnung der elementaren, kraftstrotzenden Natur gegen die Gesetze und Ein-

schnürungen, gegen die Härten und Schwächlichkeiten der Kultur. So individuell und ungewöhnlich und ins Äußerste getrieben auch der Einzelfall in den Räubern dargestellt ist, so läßt uns der Dichter doch überall durchfühlen, daß dem Einzelfall eine wesentliche Stufe der Menschheitsentwickelung zu Grunde liegt. Die Ordnungen und Schranken, die Verfeinerungen und Vergeistigungen der Kultur — dies geht aus der Gestalt und Stellung Karl Moors hervor — haben Unterdrückung und Mißhandlung der Natur, Raffiniertheit und Heuchelei, schwächliche und schleichende Laster mehr oder weniger im Gefolge; daher ist es unvermeidlich, daß die geknechtete und gehöhnte Natur in heftigem Ansturm und niederreißender Empörung ihre alten heiligen Rechte zurückzuerobern unternimmt. Und in der That zeigt die Entwickelung des Menschengeistes an verschiedenen Punkten und in verschiedenen Formen Revolution der Natur gegen die Formeln und Götzen, die Verzerrungen und Abschwächungen der Kultur; die Geschichte des Staates und der Gesellschaft, der Kunst und Litteratur, der Religion und Philosophie beweist dies in eindringlichster Weise. Sonach ist die Tragik der Räuber von typisch-menschlicher Art. In keinem der folgenden Dramen ist es Schiller gelungen, einen Gegenstand von so tiefgehender Tragik zu behandeln.

Bedeutung des Gegensatzes der typisch- und individuell-menschlichen Tragik.

An diesen Beispielen hat sich der Gegensatz, um den es sich hier handelt, aufgehellt. Entweder spricht der tragische Einzelfall fühlbar und stark die Sprache des Allgemein-Menschlichen: er führt uns einen Kampf vor Augen, der nach Kern und Grundlage eine wesentliche Stufe, ein wichtiges Stück in der menschlichen Geistesentwickelung bedeutet. Der tragische Einzelfall weitet sich, indem wir uns in ihn vertiefen, fühlbar zu einem Geschehen aus, das uns als ein in gewissen Zusammenhängen oder in bestimmten Abschnitten der menschlichen Entwickelung — freilich in mannigfach abweichenden Formen — immer Wiederkehrendes bekannt ist. Der Einzelfall ist von übergreifender Gewalt: er offenbart uns in zusammengedrängter Weise ein tragisches Geschick, das die Menschheit in ihrem Werdegange auf sich nehmen

muß. Oder es ist so, daß der tragische Einzelfall sich uns lediglich als diese individuell bestimmte, unter diesen besonderen Umständen hier und jetzt geschehende Entwickelung zu fühlen gibt — als eine Entwickelung von spröder, auf sich beschränkter, eigenwilliger, eigensinniger Einzelheit. Besonders kommt der Eindruck dieser sich gegen die Ausweitung ins Allgemein-Menschliche und gesetzmäßig Wiederkehrende ablehnend verhaltenden Einzelheit dort zustande, wo Charakter und Situation die Beschaffenheit des Sonderbaren, Seltsamen, merkwürdig Zusammengeratenen an sich tragen. In Fuldas Sklavin z. B. ist die Lage, in der sich Eugenie und Lucas befinden, scharf und unmißverständlich als eine so eigentümliche geschildert, daß dieses Drama nicht als gegen die Heiligkeit der Ehe gerichtet erscheint; sondern es wird lediglich ein bestimmt umgrenzter äußerster Fall vorgeführt, in dem die Frau das Recht hat, das Band der sie innerlich vernichtenden Ehe zu zerreißen und wider die gültigen Forderungen der Sittlichkeit zu sündigen. Oder wenn in Konrad Ferdinand Meyers Angela Borgia der Kardinal Ippolito den Don Giulio wegen seiner wunderbar schönen Augen, in die Angela verliebt ist, blenden läßt, so ist dieses tragische Schicksal so sehr an ein Zusammentreffen ganz besonderer Umstände und Menschen geknüpft, daß niemand hierin etwas Typisch-Menschliches erblicken wird.

Natürlich läßt sich jeder Einzelfall, auch der apartest individuelle, durch immer weitergehende Verallgemeinerung auf eine Form des Typisch-Menschlichen bringen. Indessen handelt es sich ja nicht um die Gestalt, zu welcher der verallgemeinernde, verflüchtigende Betrachter den Einzelfall umwandelt. Vielmehr besteht das Ausschlaggebende in dem Eindruck, den der Einzelfall als solcher, wie er in der dichterischen Darstellung hervortritt, auf uns hervorbringt. Und da liegt eben der wichtige Unterschied darin, daß das eine Mal durch den Einzelfall das Typisch-Menschliche siegreich hindurchschlägt und so den Einzelfall selbst ausweitet, während das andere Mal der Einzelfall als diese herausgehobene, isolierte Einzelheit wirkt.

Vischer legt der Einteilung, die er vom Tragischen gibt, dem Wesen nach diesen wichtigen Unterschied zu Grunde. Er stellt das Tragische der einfachen Schuld und das des sittlichen Konfliktes einander gegenüber.[1]) Es verbindet sich zwar mit dieser Einteilung bei Vischer mancherlei, was nicht rein in jenen Unterschied aufgeht. Dahin gehört der Oberbegriff des Sittlichen, in den Vischer seine Einteilung hineinstellt; ebenso der Begriff des Zufälligen, den er als charakteristisch für das Tragische der einfachen Schuld auffaßt. Der Kern dieser Gegenüberstellung aber liegt in dem Unterschiede des individuell-menschlichen und des typisch-menschlichen Tragischen. Vischer.

Das größere Interesse wendet sich dem Tragischen der typisch-menschlichen Art zu; schon darum, weil sich aus der Fülle der hierhergehörigen Fälle leichter bedeutungsvolle Formen heraussondern lassen. Zuerst weise ich auf eine Gruppe von Fällen hin, die dem Tragischen der unberechtigten Gegenmacht angehört. Das Tragische der typisch-menschlichen Art.

Zuweilen nämlich ist der Sturz des Großen durch die unberechtigte, nichtige Gegenwart so geartet und so dargestellt, daß aus dem Einzelfall fühlbar und nachdrücklich der feindselige Gegensatz zu uns spricht, den alle die Erscheinungen, die über die Schranken des Endlichen energisch hinausstreben, an der gemeinen und verstockten Endlichkeit der Dinge besitzen. Der konzentrierte Einzelfall weitet sich, indem wir ihn auf uns wirken lassen, derart durchsichtig aus, daß er uns das bedrohende Hemmnis, das dem Erhabenen aus dem Erbärmlichen und Schlechten, dem Engen und Nichtigen erwächst, als immer wiederkehrendes Schicksal des Menschlichen eindringlich zu Gemüte führt. Bis zu gewissem Grade freilich wirkt jedwede Darstellung des Tragischen der nichtigen Gegenmacht in dieser Richtung hin. Dies ergibt sich schon aus dem schicksalsmäßigen Charakter, der gemäß den Darlegungen des sechsten Abschnittes (S. 87 f.) dem Tragischen über- 1. Feindschaft des Endlichen gegen das Erhabene.

1) Vischer, Ästhetik, §§ 131 ff. und 135 ff. Vgl. mein Buch über Grillparzer, S. 7 ff.

haupt zukommt. Allein der gewaltige Unterschied, auf den es ankommt, liegt darin, daß das eine Mal das tragische Geschehen an dieses typische Schicksal des Menschen nur erinnert, es uns nur ahnen läßt, während das andere Mal dieser bestimmte Einzelfall in allen seinen Teilen von dem bezeichneten schicksalsmäßigen Gehalte geradezu gesättigt ist. Und eben diese zweite Möglichkeit geht uns hier an.

Beispiele. Ein schlagendes Beispiel bietet Shakespeares Romeo und Julia dar. Nur muß man als Gegenmacht nicht bloß den Zwist der beiden Familien, sondern die Gesamtheit der den beiden Liebenden entgegenstehenden widrigen Verhältnisse betrachten. Im Vergleiche zu der weltentrückten, verzaubernden, übermenschlich beglückenden Liebe erscheinen diese Verhältnisse als etwas Niedriges, Rohes, Wildes. Und so erhalten wir den Eindruck (und zwar nicht etwa durch Abstraktion, sondern indem wir uns fühlend und schauend in den Einzelfall vertiefen), daß in dieser Welt des Hasses und der Wildheit, der Thorheit und des sinnwidrigen Zufalls eine Liebe von jener Schönheit und Verzücktheit notwendig dem Untergange geweiht sei. Und dieser Eindruck verallgemeinert sich uns weiter zu der Gewißheit, daß damit ein Schicksal, das allem, was überirdisch strahlt und weltvergessen jauchzt, eigentümlich ist, bezeichnet sei. Tieck hörte aus diesem Drama „die elegische Klage unserer Sterblichkeit“ heraus, „die aus allen Freuden und aus allem Schönen ertönt“.[1] Fragt man aber, wodurch es kommt, daß das Drama die Sprache des Typisch-Menschlichen in so eindringender Weise führe, so ist insbesondere auf den das Stück beherrschenden scharfen Abstich hinzuweisen zwischen der Liebe in der Unbedingtheit ihrer Weltvergessenheit und ihres Nursichselbstgenießens auf der einen Seite und der kalten, rohen Welt, die ebenso unbedingt dieser Liebe nicht achtet, auf der anderen. Man vergleiche damit etwa das Schicksal der Liebenden in Scotts Roman „Die Braut von Lammermoor“ oder in Schillers Kabale

1) Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter. Leipzig 1852. Bd. 1, S. 188.

und Liebe. Auch hier geht eine reine, heiße Liebe durch die Härte, Wildheit, Enge und Erbärmlichkeit der umgebenden Verhältnisse zu Grunde. Allein hier wirkt der Einzelfall lange nicht mit demselben Gewichte des Typisch-Menschlichen.

Doch nicht nur das Schicksal von Liebenden läßt sich unter der Beleuchtung typisch-menschlicher Art behandeln, sondern auch andere Charaktere, Vorkämpfer von Idealen, Neuerer in Religion und Kunst, politische Befreier der Menschheit u. s. w., können in ihrem Untergange durch erbärmliche Gegenmächte so dargestellt werden, daß darin ein charakteristisches Schicksal der vorkämpfenden Führer der Menschheit zu Tage tritt. So ist es in Lenaus Savonarola: der Wahn und die Niedertracht, die diesen Reiniger der Kirche verderben, treten uns als Mächte entgegen, denen nicht bloß dieser eine Vorkämpfer der Menschheitsbefreiung erlegen ist. Hier ist nochmals Ibsens Brand hervorzuheben. In dieser aus schärfstem Weh und tapferstem Glauben herausgeborenen Tragödie stellt der Dichter das Märtyrerschicksal der Heldenseele dar, die mit dem Glauben an das Ideal und mit seiner Verwirklichung Ernst macht und ohne Zugestehen, Nachgeben und Mäßigen das Ideal in seiner ganzen schroffen Heiligkeit und zurückweisenden, vernichtenden Größe in das Leben umsetzen will, und die ebendarum von der Menge wie von den Vertretern des Staates und der Kirche verkannt, im Stiche gelassen, verhöhnt und verjagt wird. Ferner nenne ich Hauptmanns Florian Geyer. Dieser Held fällt durch Zwietracht und Verrat in den eigenen Reihen, durch Unverstand und Roheit derer, die sich ihm unbedingt unterordnen sollten, durch die Ungunst der wüsten, bornierten Zeit; und die Darstellung dieses Sturzes ist, ungeachtet des stark individualisierenden Stiles, in dem sie gehalten ist, gesättigt von typisch-menschlicher Bedeutung. Oder man stelle sich das Schicksal Heinrich Kleists vor: an seinem Untergange sind außer den Widersprüchen in seiner Natur die bitteren, kränkenden, entmutigenden Verkennungen Schuld, die er bei seinen Zeitgenossen erfuhr.

2. Verwandter Fall: das Erhabene wird durch relativ berechtigte Mächte gestürzt.

Eine ähnliche Wirkung typisch-menschlicher Art läßt sich auch in gewissen Fällen innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht erzielen. Durch Romeo und Julia können wir an Grillparzers Hero und Leander und in entfernterer Weise an Schillers Thekla und Max erinnert werden. Freilich werden diese beiden Liebespaare nicht durch erbärmliche Gegner, sondern durch Gewalten, denen es an Größe und Recht keineswegs fehlt, in den Untergang gerissen. Dem einen Liebespaare starren die Gebote der Priesterschaft, der sich die Jungfrau zugeschworen, verbietend und unheilkündend entgegen; wozu dann noch das weite, unheimliche, wilde Meer kommt, das sich zwischen die Liebenden legt. Zwischen das andere Liebespaar drängen sich Gewalten von weltgeschichtlicher Schwere. Und dennoch entsteht in diesen beiden Fällen ein ähnlicher Eindruck wie durch das Shakespearesche Stück. Wir sagen uns: von den harten, gemütlosen, nüchternen Gewalten der Erde zerbrochen, zertreten zu werden, dies ist nur zu häufig das Schicksal zarter, nur sich allein lebender Liebe, das Schicksal heißer, aufwärts blickender Gemüter oder nach dem Worte Theklas: das Los des Schönen auf der Erde. Das Schicksal des Sokrates wird je nach der Auffassung, die man von den ihn stürzenden Gegenmächten hat, entweder hierher oder zu dem ersten Falle zu zählen sein.

Innerer tragischer Zwiespalt typisch-menschlicher Art.

Um das Tragische der typisch-menschlichen Art vielseitig kennen zu lernen, müssen wir in das Gebiet der widerspruchsvollen Größe (vgl. S. 294 ff.) eintreten. Hier besonders ist das Tragische der typisch-menschlichen Art heimisch; hier besonders entfaltet es sich zu bedeutsamen Formen.

Gerade die höchsten Bethätigungen des Menschengeistes tragen naturgemäß die Gefahr in sich, daß die sich ihnen widmenden Personen aus ihrem Gleichgewichte gerückt, ihre geistigen Seiten in ein zwiespältiges, feindliches Verhältnis gebracht, schwere innere Kämpfe in ihnen erzeugt werden. Ja man kann sogar sagen: die Menschheit würde auf den Gebieten der Wahrheitsforschung, der künstlerischen und staatlichen Thätigkeit eine Menge gerade

der eigentümlichsten und gewaltigsten Schöpfungen nicht besitzen, wenn unter den schaffenden Geistern auf diesen Gebieten sich neben den gesunden und harmonischen nicht auch widerspruchsvoll und unselig angelegte Naturen befunden hätten.

3. Die typische Tragik des Erkenntnisdranges.

Die Wahrheitsforschung trägt, insbesondere soweit sie philosophischer Natur ist, die Gefahr in sich, gerade die ihr leidenschaftlich ergebenen Geister in verwirrende, angstvolle Zweifel oder gar in unselige Verzweiflung an allem Wissen zu stürzen; die Gefahr ferner, den Verstand mit unerbittlicher Notwendigkeit zu Überzeugungen zu bringen, die dem Gemüte seinen Frieden rauben, ihm bittere Entsagung auferlegen, kurz ihm schneidend widersprechen; ebenso aber auch die Gefahr, den Menschen mit vermessenem Wissensstolze zu erfüllen, ihn die Schranken des Menschlichen verkennen zu lassen und ihn auf diese Weise auch für andere Überhebungen und Überschreitungen günstig zu stimmen. Hiermit sind die wichtigsten tragischen Keime angedeutet, die naturgemäß gerade in der begeistertsten, heißesten Wahrheitsforschung liegen. Nicht in jedem philosophischen Denker allerdings sind die dem Erkenntnisstreben innewohnenden tragischen Keime zu wirklichen Kämpfen, oft auch nicht einmal zu Ansätzen von solchen entwickelt. Es gibt führende Geister im Reiche des Wissens, deren Innenleben dauernd eine so heitere Klarheit, eine so kraftvolle Gesundheit zeigt, daß nicht einmal tragische *Stimmungen* in ihnen aufkommen. Nichtsdestoweniger bedeuten jene tragischen Keime etwas für das menschliche Streben nach Erkenntnis Typisches. Unter den vielgestaltigen Charakteren, die ihr Leben dem Ringen nach Erkenntnis widmen, werden sich stets nicht wenige finden, die für die mehr oder weniger starke Entwickelung der einen oder anderen jener angedeuteten tragischen Gefahren einen günstigen Boden darstellen. Ja man darf behaupten: gewisse wertvolle Gestalten der Weltdeutung lassen sich kaum anders als von widerspruchsvoll und unselig angelegten Denkern gewinnen. Ich erinnere an die Weltanschauungen Heraklits, Schopenhauers, Bahnsens, Nietzsches.

Beispiele. Sieht man sich in der Dichtung nach Beispielen für die innere Tragik des Erkenntnisdurstes und Wahrheitsforschens um, so fällt jedermann zuerst Goethes Faust ein. Die ersten Szenen zeigen uns die Verzweiflung Fausts an aller Wissenschaft, hieraus folgend das gefährliche Ergreifen der Mittel der Magie, als Ergebnis hieraus neue Enttäuschung, Zerrüttung, Verzweiflung und im Anschluß hieran wieder — der Boden ist jetzt dafür zubereitet — das Erwachen der Tiefen der Sinnlichkeit in Fausts Seele. Anders offenbart sich an Byrons Manfred die Tragik des Erkenntnisstrebens: das Leiden Manfreds hat seinen Ursprung unter anderem auch in einem Wissen, das unerschrocken in den Grund der Dinge dringt und so Wahrheiten erschaut, die den Geist unglücklich machen. In beiden Fällen übrigens wird die Tragik durch das mit dem Erkenntnisdurste verflochtene Unheil bei weitem nicht erschöpft. Aber auch Byrons Kain und Lucifer sind trotzige Titanen des Erkenntnisdranges. Brandes hat bis zu gewissem Grade recht, wenn er Lucifer als den Lichtbringer, den Genius der Wissenschaft, den stolzen und trotzigen Geist der Kritik auffaßt.[1]) Hier kann auch der fanatische Theoretiker Robert Greslou aus Bourgets Roman „Der Schüler" erwähnt werden: er zeigt, wie das übersteigerte Bedürfnis des Erkennens, insbesondere des psychologischen Analysierens, den Menschen widernatürlich und unmenschlich macht, und wie sich die unterdrückte Menschlichkeit rächend und nur allzu menschlich aufbäumt. Auch Flaischlens Martin Lenhardt gehört teilweise hierher.

4. Die typische Tragik des künstlerischen Schaffens. Ähnliches gilt von der Entwickelung der künstlerischen Thätigkeit. Indem ich ihre tragischen Gefahren andeute, sehe ich dabei von den Einschränkungen ab, unter denen sie zur Wirklichkeit werden, da diese Einschränkungen ungefähr ebenso, wie in dem vorangegangenen Falle, lauten würden.

Die Hingebung an die Kunst, besonders wenn sie leidenschaftlicher und ausschließender Art ist, trägt die Gefahr in sich,

---

1) Georg Brandes, Shelley und Lord Byron. Leipzig 1893. S. 112.

Gefühl, Phantasie und Sinne bis zur Überverfeinerung und Überreizbarkeit zu steigern, sie zu krankhaften Ausartungen geneigt zu machen, die Seele des Künstlers unter die Herrschaft von Launen, plötzlich ausbrechenden und ebenso plötzlich nachlassenden Affekten zu bringen, ihn gegen die Menschen mißtrauisch, übelnehmisch, schwarzseherisch zu stimmen und eine schlimme Mischung von Weichheit und Schroffheit in ihm zu erzeugen. Ist aber hierdurch das sachliche, besonnene Urteilen erschwert oder gar unmöglich gemacht, so stellen sich weiter nur zu leicht schwere Erkrankungen des Willens ein: Mißtrauen in die eigene Thatkraft, Entschlußlosigkeit, Angst vor dem Handeln, Neigung zu jähem, unzweckmäßigem Handeln. Auch ist zu bedenken: je unbedingter der Künstler auf den entrückten, steilen Höhen der Kunst weilt, um so mehr verliert er Blick und Maßstab für die Kleinlichkeiten, Verwickelungen und Unerbittlichkeiten des praktischen Lebens. Und dazu kommt dann noch die furchtbare Gefahr, daß das künstlerische Schaffen, indem es Phantasie und Leidenschaft aufwühlt und unter Umständen auch das Nacherleben ungesunder, üppiger, wüster Gefühle fordert, nur zu leicht die sinnlichen, besonders die geschlechtlichen Begierden des Künstlers nährt und vielleicht bis ins Maßlose steigert. Der Dämon der geschlechtlichen Unersättlichkeit ist eine gefahrvolle Kehrseite des hohen Genius der Kunst. Und diese Tragik wird, ähnlich wie bei dem Erkenntnisstreben, noch durch den Umstand verschärft, daß manche Schöpfungen der Kunst, deren Fehlen für uns eine gewaltige Lücke bedeutete, kaum hätten zustande kommen können, wenn nicht ihre Schöpfer nach der einen oder anderen Richtung hin gefährlich angelegte Naturen gewesen wären. Es genüge, an die Kunst Byrons und Richard Wagners zu erinnern.

Goethe hat uns in seinem Tasso, Grillparzer in seiner Sappho eine Tragödie der Kunst geschenkt. Bei Tasso wie bei Sappho entwickelt sich das tragische Leid aus den bösen Keimen, die in ihrer Künstlernatur liegen. Das Hohe ihres künstlerischen Strebens hat zu seiner Kehrseite Stimmungen, Wünsche, Be- Beispiele.

dürfnisse, durch die sie zu der Wirklichkeit und ihren Anforderungen in ein verfehltes und unheilvolles Verhältnis kommen. Nur ist bei Tasso diese Kehrseite mehr nach der Richtung der Gereiztheit, des Mißtrauens, der Ungeschicklichkeit, Haltlosigkeit ausgebildet, während sie bei Sappho in der Form des Wunsches erscheint, die schmerzlich gefühlte Kluft zwischen der Kunst und dem Leben durch eine frisch und jugendlich gewagte, lebens- und sinnenfrohe Liebe zu überbrücken. Auch der ältere Dumas hat in seinem Kean einen Beitrag zur Tragik des Künstlers in feiner Weise (das heißt: in starken, leidenschaftlichen, packenden Zügen, aber zugleich mit Effektgier und roher Verzerrung) geliefert.

5. Die typische Tragik des geschichtlichen Handelns.

Und auch das Gebiet des eigentlichen Handelns, des Eingreifens in die Außenwelt, des Beherrschens der Natur und Menschen ist geeignet, tragische Verwickelungen zu erzeugen. Besonders kommt dabei das Handeln in Staat und Öffentlichkeit, im höchsten Maße das geschichtliche Handeln in Betracht. Die strotzende Thatkraft, der trotzig männliche Wille, der gern das Äußerste wagt, der Drang, geradeaus durchzudringen, jede Halbheit zu vermeiden, den eingeschlagenen Weg konsequent bis zu Ende zu gehen — dies alles führt nur zu leicht in tragische Kämpfe. Wo das Wollen gewaltig entwickelt ist, dort wird das Handeln leicht zu Verletzung des formalen Rechtes, zu schonungsloser Störung und Aufopferung des Friedens und Glückes anderer, zu Gewaltthätigkeit und Gewissenlosigkeit fortgerissen. Besonders wenn sich noch eine hervorragende Fähigkeit des Gebietens und Herrschens hinzugesellt, liegt die Gefahr nahe, daß die Wucht und Heldenhaftigkeit des Handelns zu ihrer Kehrseite Härte, Einseitigkeit und Schuld habe. Ja man darf behaupten: da manche geschichtliche Aufgaben kaum anders als durch Gewaltthat, sei es von oben, sei es von unten, gelöst werden können, so enthält die politische Entwickelung der Menschheit notwendig mancherlei Versuchungen in sich, die gerade für die willensgewaltigen geschichtlichen Personen zu einem tragischen Schicksal werden können. Übrigens muß die das Doppelgesicht von Größe und Schuld

tragende That nicht notwendig von inneren Kämpfen begleitet sein; es gehören auch solche Fälle hierher, wo der Handelnde, indem er die Gewaltthat ausübt, in sich einig und ungebrochen seine That und ihre Folgen auf sich nimmt. In diesem Falle fordert die Gewaltthat durch äußere Verwickelungen Leid und Untergang heraus. In der ersten Form tritt uns diese Tragik des willensgewaltigen Helden in Wallenstein, in der zweiten Form in Coriolan entgegen. Wallenstein kommt erst nach langen aufreibenden inneren Kämpfen zu dem verhängnisvollen Entschluß, Coriolan dagegen, dieser wohlgewachsene, vornehme, männliche, eherne Mensch, wendet sich zu seinen gefahrvollen Thaten mit plötzlichem Ruck, kurz und ganz, ohne Zögern und Geteiltheit.

Einschränkung.

Alle diese Aufweisungen tragischer Gefahren in dem menschlichen Entwickelungsgange haben natürlich nicht den Sinn, daß ohne Ausnahme überall dort, wo eine Dichtung einen daher genommenen Zusammenhang darstellt, die Tragik auch notwendig das Gepräge des Typisch-Menschlichen trage. Es kommt dabei auch auf die dichterische Darstellung an. Es kann eine typisch-menschliche tragische Gefahr zu Grunde liegen, dabei aber doch eine solche Häufung eigenartig individueller, sonderbarer, eigensinniger, zufälliger Züge in Charakteren und Situationen stattfinden, daß der Eindruck einer apart individuellen Entwickelung im Vordergrunde steht und den Eindruck des Typisch-Menschlichen abschwächt oder verhindert. So ist z. B. in Grillparzers Ottokar die Tragik des willensgewaltigen, auf das Herrschen angelegten Menschen lange nicht in so typisch-menschlicher Weise zum Ausdruck gebracht wie in Wallenstein. Diese Bemerkung gilt auch von den noch folgenden Arten der typisch-menschlichen Tragik.

6. Die typische Tragik der Liebe.

Auch die Liebe kann unter den Gesichtspunkt der typischen Tragik gerückt werden. Es gibt viele Dichtungen, in denen gerade die überschwenglich beglückende Liebe, die Liebe als große, bezaubernde, tief umwandelnde Leidenschaft mit Nachdruck wie eine Macht dargestellt wird, die den Menschen innerlich verzehrt, qualvoll aufregt, oder die zu Enttäuschung, Überdruß, Unbestand

führt, oder die gar die Seele vergiftet, den Menschen gewissenlos macht. Besonders in modernen Romanen begegnet man häufig einer solchen Darstellung der Liebe. Nur darf man nicht solche Fälle hierher rechnen, wo die Liebe lediglich als gemeiner Sinnenrausch mit verderbenden Folgen dargestellt wird. Die moralischen Verpestungen, welche die Liebe beispielsweise in Bourgets Mensonges, Daudets Sappho, Ohnets Volonté erzeugt, gehören nicht zur typischen Tragik der Liebe. Soll von einer solchen die Rede sein dürfen, so muß der Liebe vom Dichter ein großer, kühner Stil, ein bei allem Sinnenrausch doch idealer Aufflug gegeben sein. In dieser Art sind die Leidenschaften und Schicksale Anna Kareninas bei Tolstoi, Litwinows in Turgenjews Dunst, des Marcus Paetus in Wilbrandts Arria und Messalina dargestellt. Die Liebe erscheint hier wie eine dämonische Macht, die gerade den, der sich ihr mit sehnender jauchzender Seele, mit Andacht und Genialität hingibt, ins Verderben reißt. Auch in Heyses Novellen kommt zuweilen (z. B. in Jorinde) etwas von dieser dämonischen Liebestragik vor.

7. Tragische Disharmonie überhaupt in typisch-menschlicher Beleuchtung.

Doch noch in anderer Hinsicht enthält die Entwickelung des menschlichen Geistes tragische Gefahren; nicht bloß wenn wir, wie es bisher geschehen, die höchsten Bethätigungen des menschlichen Geistes, durch welche die großen Güter der Menschheit, wie Philosophie, Kunst, Staat, Liebesglück, zustande kommen, ins Auge fassen, sondern auch wenn wir die Geistesentwickelung ohne Rücksicht hierauf betrachten. Sollen alle wertvollen Möglichkeiten, die im Schoße der menschlichen Natur angelegt sind, herausgestaltet werden; soll alles an den Tag kommen, was der menschliche Geist an Feinheit und Innerlichkeit, an genialer Kraft und Kühnheit zu leisten vermag, so muß es auch ungleichmäßig gestaltete, aus dem Gleichgewicht gerückte, übermächtig entwickelte, ja zerworfene Naturen geben, Naturen mit Klüften und Abgründen, mit sonderbaren Winkeln und Verstecken, mit heftigem Auf und Nieder, mit übermenschlichen Steigerungen, kurz Naturen mit tragischer Anlage. Geht man von dem Gedanken aus, daß die menschliche Natur alle ihre wertvollen Gestaltungen heraus-

treiben soll, so darf man sagen, daß tragisch gefährliche Charaktere von der angedeuteten Art teleologisch gefordert sind. Und wie sie teleologisch gefordert sind, so bringt sie auch die Entwickelung des Menschengeschlechtes zu allen Zeiten thatsächlich hervor. Das Menschliche lebt sich thatsächlich nicht bloß in wohlgestimmten und gesunden, sondern auch in ungleich und widerspruchsvoll gemischten Naturen aus.

Natürlich soll nicht gesagt sein, daß jeder seltsam und krumm gewachsene, jeder zu Verknotungen und Auswüchsen, Einpressungen und Überwucherungen entwickelte Mensch darum schon etwas Typisch-Menschliches darstelle. Vielmehr wird von Fall zu Fall zu prüfen sein, ob lediglich eine eigensinnige Ausartung des Menschlichen oder eine für die Entwickelung des Menschengeistes charakteristische Hinausrückung aus dem Gleichgewichte vorliege. Eine solche typisch-menschliche Disharmonisierung findet man z. B. in Hamlet, in Rousseaus Heloise, Goethes Werther, Byrons Harold. Dagegen geht Hebbels Herodes nicht über das Individuell-Menschliche hinaus. Auch Gustav in den Dziady des Mickiewicz, mit seinem fast wahnsinnigen Überschwang des Fühlens und Träumens auf der einen und seinem Mangel an Thatsachensinn auf der anderen Seite, mit seinem schrillen Zusammenstoß von haltungsloser Weichheit und höhnender Kühnheit, von Lieben und Fluchen, von Selbsttäuschung und Scharfblick, ist so geschildert, daß man eher in dem Zwange eines sonderbar individuellen Falles festgehalten wird. Im Gegensatze hierzu ist Konrad in derselben Weltdichtung ein hervorragender Vertreter des Tragischen der typisch-menschlichen Art. Die Gott-, Welt- und Ichgefühle sind kaum irgendwo mit inbrünstigerer Titanenkraft ausgesprochen worden.

8. Typische Tragik auf bestimmten menschlichen Entwickelungsstufen.

Zu einer besonderen Gruppe fasse ich solche Fälle zusammen, deren Tragik bestimmten Stufen der Entwickelung der Menschheit eigentümlich ist. Die Tragik des unersättlich strebenden Forschers, des überempfindlichen Künstlers, des herrschgewaltigen Helden, des dämonisch Liebenden, des phantastischen Melancholikers

nach der Weise Hamlets kann in den verschiedensten Abschnitten der menschlichen Entwickelung stattfinden. Andere Arten der Tragik dagegen sind mehr an bestimmte Entwickelungsperioden gebunden. So ist das tragische Problem, das in der Gestalt Karl Moors hervortritt, wenn man es in seiner Tiefe faßt (vgl. S. 308 f.), an jene Entwickelungsstufen der Menschheit geknüpft, wo die Kultur zu schwächlicher, scheinheiliger Gesetzlichkeit ausgeartet ist und die mißhandelte Natur in stürmischem Pochen ihre Rechte zurückerobern will. Von Grillparzers Gestalten gehört besonders Libussa hierher: der tragische Widerstreit, dem sie erliegt, ist für solche Zeiten charakteristisch, wo ein Volk aus dem stillen, engen, geheimnisvollen Zusammenleben mit der Natur herauszutreten und zu scharfer, rationeller, fortschrittslustiger Kulturarbeit überzugehen sich anschickt. Etwas Ähnliches gilt, trotz allen gewaltigen Verschiedenheiten, von Ludwigs Erbförster. Nur kommt hier das typisch-menschliche Problem durch Häufung von Mißverständnissen und Zufällen nicht zu klarer und reiner Durchführung. Auch seine Medea hat Grillparzer dahin vertieft, daß ein typisch-menschliches Geschick in ihr wenigstens durchscheint: die leidvolle Verwickelung, in die groß angelegte, barbarische Urkraft verstrickt werden kann, wo sie mit einer maßvollen, schönen Kultur zusammentrifft. Sodann ist hier Ibsen mit Nachdruck zu nennen. Seit den Stützen der Gesellschaft handeln fast alle seine Dramen von dem Zusammenstoßen zweier Formen der Sittlichkeit: einer schwächlichen, zahmen, engen, unwahrhaften, konventionellen Sittlichkeitsstufe, die alt und überlebt ist und unterzugehen verdient, und einer Sittlichkeitsform, die das tapfere, freudige Sichausleben der vornehmen, freien, selbstherrlichen Individualität zum Mittelpunkte hat und auf die Zukunft hinweist. Dieser Kampf findet in doppelter Form statt: teils als äußerer Kampf, indem die Vertreter der alten und der neuen Sittlichkeit einander gegenübertreten. So ist es in allen Dramen: Nora, Ellida, Hedda beispielsweise haben an ihren Gatten, Pastor Rosmer hat an seinem Schwager, Doktor Stockmann an der ganzen

Stadt Vertreter der alten Sittlichkeit zu Gegnern. Teils als innerer Kampf: es ist dieselbe Person, deren Inneres zwischen beiden Sittlichkeitsformen geteilt ist. Und dies geschieht wiederum in mehreren Formen: entweder arbeitet sich der geteilte Charakter, wie Nora, Doktor Stockmann und die Gatten in Klein Eyolf, wenn auch unter tragischen Schmerzen, so doch tapfer und mit Gelingen zu der höheren Stufe empor, oder er wird, wie Pastor Rosmer, Rebekka und der Baumeister, indem er sich zu dem adligen, freien Menschentum emporzuheben sucht, innerlich gelähmt und leidet Schiffbruch, oder er ist, wie Frau Alving und Hedda Gabler, überhaupt ein trüber, unreiner Vertreter der höheren Menschheitsstufe (wenn es sich nicht gar, wie bei dem jungen Ekdal und bei Gregor Werle in der Wildente, um Karikaturen der idealen Stufe handelt). Ibsen hat hiermit tragische Probleme für die Dichtung verwertet, die für unsere Zeit mit ihrem Ringen nach freieren und würdigeren Sittlichkeitsformen typisch sind. Welch gewaltigen Anstoß Ibsen hiermit gegeben, geht aus der Fülle von Dramen hervor, die seither das tragische Sichhinaufentwickeln einer Person zu freierer, modernerer Auffassung von Sittlichkeit und menschlicher Aufgabe in ihren Mittelpunkt gestellt haben. Gewöhnlich ist es so, daß eine Person, die klar und entschieden den freien Geist vertritt, mit einer anderen zusammentrifft, die noch in unklarem Streben oder in dumpfer Enge lebt und dieser nun die Augen über ihre wahre Aufgabe und ihr bisheriges unwürdiges Dasein öffnet. So ist es bei Marianne in Karl Hauptmanns gleichnamigem Stück, bei Trude in Dreyers Winterschlaf, ähnlich wenigstens bei Gerhart Hauptmanns Johannes Vockerat und bei Anna in Halbes Jugend.

9. Die typische Tragik des Genies.

Vielen der Gestalten, die ich als Beispiele angeführt habe, kommt in hervorragendem Maße Genie zu. Gerade das Genie ist tragischen Verwickelungen typisch-menschlicher Art besonders ausgesetzt. Dies ist schon darum der Fall, weil die Entwickelung der Kunst, des Wahrheitsstrebens, der Staatenführung — also solcher Gebiete, deren Förderungen und Umwälzungen in hohem

Grade von genialen Persönlichkeiten abhängig sind, — einen besonders günstigen Schauplatz für die Entfaltung typischer tragischer Kämpfe bilden. Auf zwei dem Genie eigentümliche Formen des typisch Tragischen sei noch besonders hingewiesen.

a) Der Zusammenstoß des Genies mit der verständnislosen Umgebung.

Es ist nur zu natürlich, daß geniale Menschen von ihrer verständnislosen, brav, aber engherzig denkenden, altmodischen, vielleicht gar neidischen oder böswilligen Umgebung mit dem Maßstabe der konventionellen, kleinlichen, philisterhaften Moral, mit dem Maßstabe gewöhnlicher, durchschnittlicher Menschlichkeit gemessen werden und ihnen zugemutet wird, sich in enge Verhältnisse, in die herkömmliche Laufbahn, in ein braves, gut bürgerliches Leben zu schicken. Hieraus können furchtbare Spannungen und Entladungen, Verkümmerung, Entartung, Verzweiflung entstehen. Besonders Bahnsen hat ein scharfes Licht auf diese tragische Gefahr, der das Genie ausgesetzt ist, geworfen.[1]) In zahlreiche moderne Stücke spielt dieses tragische Schicksal des genialen Menschen hinein. Den Mittelpunkt bildet es in Sudermanns Heimat: Magda, die kraftgenialische Künstlerin, deren Leben ein funkensprühender Freiheitsjubel ist, soll sich der altväterischen, engherzig ehrbaren Zucht des Elternhauses unterwerfen.

b) Die Überspannung des Ideals.

Eine zweite dem Genie eigentümliche tragische Gefahr liegt darin, daß es seine Forderungen und Bestrebungen allzu hoch spannt und daher der Unvollkommenheit und Endlichkeit alles Menschlichen mit schneidendem Schmerze inne wird. Das Genie strebt dem Übermenschlichen, Überendlichen zu, es möchte die Schranken des Menschlichen überspringen, das Unerreichbare erreichen, das Unausschöpfbare erschöpfen. So erfährt es denn die sich ihm trotzdem überall entgegendrängenden Schranken — Sinnlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Bedingtheit, Zufall und dergleichen — als etwas Beschämendes, Erniedrigendes, peinvoll

1) Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz, S. 24 f. Auch was Richard Wagner, im Zusammenhange mit Lohengrin, über sein eigenes tragisches Schicksal bemerkt (Eine Mitteilung an meine Freunde; Werke [2. Aufl. Leipzig 1888] Bd. 4, S. 296 ff.), gehört hierher.

Aufregendes. Das Genie leidet an dem schrillen Zusammenprall von Ideal und gemeiner Endlichkeit. Kein besseres Beispiel hierfür gibt es als Goethes Faust. Sein Forschenstrieb, sein Natureinheitsdurst, seine Lebensglut — alles trägt den Zug zum Schrankenlosen in sich; und in allen diesen Richtungen erfährt er die brutale Einsprache des Endlichen. Besonders Vischer hat die tragische Bedeutung Fausts in die sich nach dieser Richtung hin öffnende Tiefe verfolgt.[1])

Die Tragik der Menschheit: unmittelbar dargestellt.

Bisher habe ich die typisch-menschliche Tragik immer so verstanden, daß Schicksale einzelner Menschen den ernstgemeinten, das ganze Interesse auf sich vereinigenden Gegenstand der Darstellung bilden und das Schicksal der Menschheit nur das Hindurchleuchtende, das an und in jenem eigentlichen Gegenstande Offenbarwerdende ist. Doch gibt es auch Fälle (freilich sind sie nicht häufig), wo die tragische Stellung und Entwickelung der Menschheit den unmittelbaren Gegenstand der Dichtung bildet. Auf epischem und dramatischem Gebiete ist dies nur mit Hilfe von Symbolen möglich, deren durchsichtige Hülle das Leiden und Ringen der Menschheit als unmittelbar gemeinten Gegenstand hervortreten läßt. So verhält es sich beispielsweise mit den Visionen, die bei delle Grazie an dem Auge des schwärmerischen Claude Fauchet im Jakobinerkloster vorüberziehen: die Menschheit erscheint ihm in einer Reihe gewaltiger Bilder als tragisch irrender, ringender, leidender Heros (wobei freilich die religiöse Entwickelung der Menschheit sehr ungerecht behandelt wird). In der Lyrik kann das tragische Schicksal der Menschheit direkter, ohne die Hilfe durchgehender Symbole, dargestellt werden.

Die Göttertragödie.

Zum Tragischen der typisch-menschlichen Art gehören auch manche unter den Fällen, wo Schicksale der Götter und Halbgötter in dem Mittelpunkt der Dichtung stehen, wo sonach

---

1) Vischer, Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875. S. 315 ff.

weit mehr als ein bloßes göttliches Eingreifen in die menschlichen Angelegenheiten stattfindet. Als hervorragende Beispiele können der Prometheus des Äschylos und Wagners Nibelungendichtung — diese besonders in ihren ersten Teilen — gelten. Diese Dichtungen weisen in starken Zügen vorbildlich auf die Tragik des Menschengeschlechtes hin. Die Götter- und Welttragik der Völuspa in der Edda dagegen ist spröderer Art.

Schlußbemerkung. Das Tragische der individuell-menschlichen Art in seine verschiedenen Gestaltungen zu verfolgen, unterlasse ich. Ohnedies würden sich hier bedeutungsvolle, eine Menge von Einzelfällen vertretende Typen nicht gut heraussondern lassen (vgl. S. 311). Was aber das individuell Tragische im allgemeinen bedeutet, dies ist schon durch die Darlegungen des Einganges und dann durch die Beleuchtung, die es von der eingehenden Darstellung seines Gegensatzes empfangen hat, genugsam klargelegt. Ebensowenig braucht auseinandergesetzt zu werden, daß es an Übergangsfällen nicht fehlen wird. Dies liegt in der Natur der Sache. Bei Calderon z. B. ist das Typisch-Menschliche fast überall nur versteckt, nur durchscheinend vorhanden. Der Konflikt in seinem merkwürdigen Luis Perez erinnert einigermaßen an Kleists Kohlhaas, ist aber durch die zeitlichen, örtlichen und individuellen Bedingungen, unter denen Calderon geschaffen, gleichsam so gebunden, daß er sich nicht zur Durchsichtigkeit des Typisch-Menschlichen zu befreien vermag. Ähnliches gilt auch von der pessimistischen Traumphilosophie Sigismunds im „Leben ein Traum“. Ebenso muß man von Wolframs Parzival viele Schalen und Schnörkel abthun, wenn man zu der darin verborgenen typisch-menschlichen Tragik vordringen will. So kann man auch zweifelhaft sein, ob die Tragik des blasierten, ausgebrannten, dabei aber schwermütig und hochherzig fühlenden, zugleich tapferen und freiheitsliebenden jungen Mannes, die Puschkin in seinem Gefangenen im Kaukasus darstellt, zur typisch- oder zur individuell-menschlichen Art gehöre.

Fünfzehnter Abschnitt.

Der Verlauf der tragischen Entwickelung.

Dieser Abschnitt betrifft den tragischen Vorgang. Ich verstehe darunter eine Reihenfolge äußerer und innerer Entwickelungen, in denen sich das Tragische bis zu einem stark fühlbaren Höhepunkte auslebt. Ein solcher Höhepunkt ist nicht nur dort zu finden, wo das Tragische in leiblichen Tod, in geistige Zerrüttung, kurz in Untergang ausläuft, sondern auch schon dort, wo das tragische Leid bis zu einem unerträglichen oder doch das äußere und innere Leben stark bedrohenden Grade fortschreitet und sich dann in das Geleise ernster Versöhnung wendet. Es gehört also auch ein großer Teil desjenigen Tragischen hierher, das ich im vierten Abschnitt (S. 51 ff.) als das Tragische der abbiegenden Art bezeichnet habe. Goethes Iphigenie, Schillers Tell, Kleists Prinz von Homburg enthalten tragische Vorgänge trotz dem guten Ausgange. Was hier von der Betrachtung ausgeschlossen ist, das sind sonach erstens die bloßen tragischen Keime, Ansätze, Gefahren, an die sich keine irgendwie erhebliche tragische Entwickelung knüpft, und zweitens das bloß lyrische Austönen des Tragischen. Denn auch hier ist keine eigentliche Entwickelung des Tragischen zu finden. Das Tragische ist hier in die Tiefe der Innerlichkeit hineingethan, zum Gefühl verdichtet, also eher eingewickelt als „entwickelt“. Der tragische Vorgang.

Hinsichtlich des tragischen Verlaufes entsteht vor allem die Frage: wie läßt sich der tragische Verlauf vom Dichter in der Komposition des Tragischen.

ästhetisch wirksamsten Weise gestalten? Wie muß der Dichter es machen, wenn er nicht nur alles Ermüdende, Zerstreuende, Enttäuschende, alles schwächlich und schief und ebenso alles allzu grausig und gräßlich Wirkende, kurz alles ästhetisch Störende fernhalten, sondern den tragischen Vorgang auch in eine mit möglichst zahlreichen und möglichst vollkommenen positiven Vorzügen ausgestattete Form bringen will? Man sieht: es ist das zu mannigfaltigen Erörterungen auffordernde Gebiet der dichterischen Komposition, in das diese Frage hineinführt.

Es ist nicht meine Absicht, die dichterische Komposition des tragischen Vorganges im Zusammenhange zu behandeln. Wollte ich dies thun, so müßte ich nicht nur die Ästhetik des Dramas, sondern auch die des Epos, des Romans, der Novelle, der Ballade und Romanze wenigstens in den Grundzügen entwickeln, denn in allen diesen Dichtungsgattungen werden tragische Vorgänge dargestellt. Damit würde sich aber der Umfang dieser Untersuchungen in unangemessener Weise ausdehnen und ferner — was noch mißlicher wäre — Gang und Zusammenhang derselben empfindlich unterbrochen werden. Für lange Zeit müßte ich das Tragische aus den Augen lassen und Betrachtungen anstellen, die nach Fragestellungen und leitenden Begriffen von allem, was uns bisher beschäftigt hat und weiterhin beschäftigen wird, gänzlich unterschieden wären.

Wie ich die Komposition des Tragischen behandeln will.

Wenn dennoch dieser Abschnitt dem tragischen Vorgang gewidmet ist, so soll von einer Behandlung desselben nur in dem Sinne die Rede sein, daß das Augenmerk auf mehrere wichtige Unterschiede in der thatsächlichen dichterischen Gestaltung der tragischen Vorgänge gelenkt werden soll. Ich werde sonach nicht von den Erfordernissen des Dramas, Romans, geschweige denn der dichterischen Darstellung überhaupt ausgehen, um von hier aus die Normen der Gestaltung tragischer Vorgänge zu gewinnen, sondern ich werde lediglich eine Anzahl verschiedener Gestaltungsweisen ins Auge fassen, wie sie an den thatsächlich vorhandenen Darstellungen der tragischen Vorgänge hervortreten.

Die bisherigen Erörterungen waren durchweg in dem Sinne der normativen Ästhetik gehalten, so wenig auch das Wort Norm dabei vorkam. Als maßgebender Gesichtspunkt waltete durchgehends der Gedanke, daß die Erfordernisse für die Erzielung ästhetischer Werte, genauer gesprochen: für die möglichst erschöpfende Verwirklichung eines sich vielgestaltig besondernden ästhetischen Grundwertes anzugeben seien (vgl. S. 8). In diesem Abschnitte dagegen wird der normative Gesichtspunkt, wenn er auch nicht gänzlich fehlen wird, doch nicht als beherrschend hervortreten.

Erster Abschnitt des tragischen Vorganges: Vorbereitung des Tragischen.

Der vollständig entwickelte tragische Vorgang besteht naturgemäß aus drei Teilen. Der erste Teilvorgang enthält die Vorbereitung des Tragischen. Ich verstehe darunter die Darstellung solcher Vorgänge, die selbst noch nicht als tragisch gefühlt werden, wohl aber in dem Leser oder Zuschauer die starke Erwartung einer Zuschärfung auf das Tragische hin erzeugen. Es werden uns Gegensätze, Spannungen, Reibungen, Gegenstrebungen, Gefahren, Zündstoffe, lauernde böse Gewalten geschildert, von denen sich der Leser oder Zuschauer sagt: hier liegt zwar noch kein tragisches Leiden vor, aber es ist wahrscheinlich oder gewiß, daß sich ein solches daraus entwickeln werde. Wir sehen hier tragisches Leid noch nicht als gegenwärtig, aber wir spüren deutlich sein Nahen, wir merken, wie die tragischen Gewalten unterirdisch wühlen und pochen. Es ist der Teil der tragischen Entwickelung, in dem wir das Tragische vorausempfinden. Und dieses Vorausempfinden muß nicht bloß spurweise vorhanden sein, sondern einen maßgebenden Bestandteil des Eindrucks bilden, den die in Frage stehenden Szenen hervorbringen. Selbstverständlich ist dabei die Wirkung vorausgesetzt, wie sie der tragische Vorgang bei seinem ersten Gelesen- oder Gesehenwerden macht. Denn es ist klar: wer da bereits weiß, wie sich das Folgende entwickelt, fühlt leicht aus Vorgängen, die an sich selbst die Zuschärfung zum Tragischen nicht nahelegen, doch schon die thatsächlich später erfolgende tragische Entwickelung heraus. Hier dagegen ist die

reine Wirkung, welche die Darstellung durch sich selber macht, vorausgesetzt.

Beispiele. So erstreckt sich im Lear die tragische Vorbereitung vom Anfange bis zu dem Punkte, wo Lear des Undanks und der Niedertracht Generils gewiß wird; im Othello bis dahin, wo das von Jago eingeträufelte Gift der Eifersucht dem Mohren Urteil und Frieden raubt. Im Wallenstein gehören die ganzen Piccolomini zur tragischen Vorbereitung; erst mit Beginn von Wallensteins Tod erblicken wir den Feldherrn mitten in tragischer Bedrängnis. In den Räubern dagegen besteht, wenn wir Karl Moor ins Auge fassen, der vorbereitende Teil lediglich in der ersten Szene, wo Franz seinen teuflischen Plan gegen Karl enthüllt; zu Beginn der zweiten Szene sehen wir Karl bereits in tragischem inneren Aufruhr. In Grillparzers Ottokar reicht die tragische Vorbereitung bis zu dem Punkte, wo der Böhmenkönig die Kunde von der Wahl Rudolfs zum Kaiser erhält.

Welche Stelle die tragische Vorbereitung einnimmt. Doch ist es keineswegs immer so, daß der Beginn der tragischen Vorbereitung mit dem Beginn der tragischen Dichtung zusammenfällt. Es ist ebensogut möglich, daß die ersten Szenen der Dichtung *diesseits* der tragischen Vorbereitung fallen, das heißt uns die spätere Tragik noch nicht deutlich befürchten lassen, vielleicht gar in uns das Gefühl glücklichen Gelingens, siegreichen Aufsteigens erzeugen. Im *objektiven* Sinne bereiten freilich auch solche Szenen die spätere Tragik vor: sie bilden die Voraussetzung, aus der sie sich entwickelt. Doch darum handelt es sich hier nicht; hier ist vielmehr von einem Teile *innerhalb* der tragisch wirkenden Entwickelung die Rede; die tragische Vorbereitung in unserem Sinne wirkt selbst schon tragisch, wenn auch erst in der Form des vorwegnehmenden Befürchtens.

Man denke an die Jungfrau von Orleans: der Leser, der sich nicht durch sein Wissen vom Späteren beeinflussen läßt, begleitet das siegreiche, rettende Emporsteigen der Jungfrau weitaus vorwiegend mit fortreißenden Gefühlen von Freude und Genugthuung, Hoffnung und Bewunderung; erst wo sie im Kampf mit

Lionel ihrer Sendung untreu wird, werden tragische Befürchtungen für den Eindruck maßgebend. Ebenso läßt das erste Auftreten von Grillparzers Sappho tragisches Unheil noch nicht deutlich vorausempfinden: die Sängerin schwelgt in Liebesglück, und Phaon lebt wie geblendet in ihrem Banne; erst gegen Ende des ersten Aktes, wo Sappho im Gespräche mit Melitta ihr zwiespältiges Inneres ausspricht, beginnt der erste Teil der tragischen Entwickelung. In Calderons Richter von Zalamea geht es bis gegen das Ende des zweiten Aktes lustspielartig zu; erst dann tritt durch den Konflikt zwischen Ehre und formellem Recht die Wendung ins Tragische ein. Auch in Scribes Adrienne Lecouvreur bringen die ersten beiden Akte nicht einmal auf die Vermutung, daß das Stück sich zu Rachewut und zu Vergiftung der Nebenbuhlerin zuspitzen werde. Naturgemäß noch viel häufiger finden wir Anfänge dieser Art in erzählenden Dichtungen. Hier findet sich die Hinwendung zu einem tragischen Verlaufe oft erst sehr spät ein. Die prächtigen Schilderungen des Schullebens, mit denen Kjellands Roman „Gift“ beginnt, lassen furchtbare, tödliche Kämpfe ebensowenig vermuten, wie etwa die Schilderung der freundlichen Verhältnisse und Entwickelungen, denen wir zu Beginn des durch intime Psychologie ausgezeichneten Romans Fontanes „Effi Briest“ begegnen.

In anderen Dichtungen wieder fallen die Anfangsszenen jenseits der tragischen Vorbereitung. Maria Stuart finden wir sofort zu Beginn des Stückes in hochentwickelter tragischer Not; ebenso Goethes Faust, Byrons Manfred, Heyses Alkibiades. Man kann sagen: hier gehört die tragische Vorbereitung zu der Vorgeschichte, die wir aus der Dichtung herauszulesen und nach rückwärts zu projizieren haben. Weiteren Beispielen werden wir bald begegnen.

Vorbereitung und Exposition.

So ist also die örtliche Stellung der tragischen Vorbereitung in den Dichtungen sehr verschiedener Art. Manche Dramatiker lieben es, in ihren Stücken gleich von Anfang an oder doch sehr bald eine schwere, beklemmende, tragisch schwangere Luft zu er-

zeugen. Ich erinnere an den jugendlichen Schiller, an Hebbel, an Hauptmann. Bei anderen Dramatikern wieder ist von einer solchen Neigung nichts zu bemerken. Jetzt erhellt auch, daß die tragische Vorbereitung keinesfalls mit der „Exposition" der Tragödie zusammenfällt. Was man Exposition nennt, scheidet sich unter einem völlig anderen Gesichtspunkte ab. Es sind darunter die Szenen zu verstehen, in denen die Voraussetzungen, Kräfte, Seiten, Gegenstände der folgenden Verwickelungen dem Leser klargemacht werden. Die Exposition ergibt sich im Hinblick auf den klärungs- und orientierungsbedürftigen Leser und Zuschauer als ein unentbehrlicher Teil jeder dramatischen Dichtung. Daher bildet sie natürlich überall den Anfang des Dramas, mag dieses nun mit der tragischen Vorbereitung oder diesseits oder jenseits derselben beginnen. Auch Tragödien, die wesentlich nur in der Darstellung der tragischen Katastrophe bestehen, bedürfen der Exposition.

Zweiter und dritter Abschnitt: Steigerung des Tragischen und Verderben.

An die tragische Vorbereitung schließt sich als zweiter Abschnitt des tragischen Gesamtvorganges der Eintritt und die Steigerung des Tragischen, worauf dann als dritter Abschnitt das tragische Verderben folgt. Der zweite Teilvorgang — ich will ihn als tragische Mitte bezeichnen — charakterisiert sich dadurch, daß einerseits das tragische Leid nicht mehr bloß befürchtet und vorausempfunden, sondern als ein gegenwärtiges miterlebt wird, andererseits aber noch nicht als so gesteigert erscheint, daß es die Befürchtung des unmittelbar bevorstehenden Unterganges als vorherrschendes Gefühl erzeugte. Ebendadurch charakterisiert sich nun der dritte Abschnitt, den ich tragischen Ausgang nennen will: hier stellt sich das tragische Leid als unmittelbar auf den Untergang losgehend dar und läuft schließlich in diesen aus. Es versteht sich von selbst, daß sich der Übergang von dem einen zum anderen Abschnitt durch die mannigfaltigsten äußeren und inneren Ereignisse bewirken läßt, und daß es in den Dichtungen längere Strecken geben kann, von denen es zweifelhaft ist, ob sie besser dem früheren oder späteren Teilvorgang zuzuzählen seien.

Vollkommen klar liegt die Einteilung in Wallenstein: mit dem dritten Stück der Trilogie beginnt der zweite Abschnitt des tragischen Vorganges: die Nachricht von der Gefangennahme Sesinas wirft Wallenstein in schweres inneres Ringen, und die darauffolgenden Ereignisse, insbesondere der Verrat Octavios und das Hinübertreten des Max auf die Seite des Kaisers, bringen gewaltige Steigerungen des tragischen Leides hervor. Der dritte tragische Teilvorgang nimmt mit dem vierten Akt seinen Anfang: schon durch die ersten Worte, mit denen Buttler diesen Akt eröffnet, tritt uns Wallenstein als ein unentrinnbarem Verderben Verfallener vor Augen. In Kabale nnd Liebe reicht die tragische Vorbereitung vom Anfang bis dahin, wo der Präsident von der Ernsthaftigkeit der Liebe seines Sohnes zu der Tochter des Musikers erfährt und mit gebieterischem Willen dazwischentritt. Hiermit beginnt die tragische Mitte, die Eintritt und Steigerung des Tragischen enthält. Der tragische Ausgang hebt dort an, wo Wurm Luisen den schändlichen Brief diktiert; denn von hier an fühlen wir uns in der unmittelbaren Nähe inneren und äußeren Verderbens. Romeo und Julia beginnt diesseits der tragischen Vorbereitung. Diese nimmt dort ihren Anfang, wo Romeo sich in die Tochter des feindlichen Hauses verliebt. Die tragische Mitte dürfen wir von der Ermordung Tybalts durch Romeo und dessen Verbannung an rechnen. Der tragische Ausgang hebt für Romeo mit der Kunde von Julias Tode, für Julia mit dem Erwachen an Romeos Leiche an. Beispiele.

Wie wenig es nötig ist, daß die Tragödie mit der tragischen Vorbereitung anfängt, kann insbesondere ein Blick auf das griechische Drama lehren. Hier fällt häufig das ganze oder nahezu das ganze Stück in den dritten Abschnitt des tragischen Vorgangs. Im Agamemnon des Äschylos gehört die Opferung Iphigeniens und die buhlerische Verbindung Klytemnästras mit Ägisthos zur Vorgeschichte; schon bei seinem ersten Auftreten im Drama ist das Netz des Verderbens über Agamemnon geworfen. Ähnlich stellt des Äschylos Prometheus nur den Strafvollzug an dem Verhältnis des griechischen Dramas zu dieser Dreiteilung.

Helden dar; die Thaten, wodurch er den Zorn des Zeus herausgefordert, liegen voraus. In desselben Dichters Persern gehört sogar der tragische Sturz zur Vorgeschichte; das Drama schildert lediglich die Wirkung des erfolgten Zusammenbruches auf das Gemüt der davon Getroffenen. So bringt auch des Sophokles Ajas nur den tragischen Ausgang zur Darstellung. Die dem Ajas widerfahrene Kränkung, das Entstehen seiner Rachegefühle, die schmachvollen Thaten, die er in gottverhängtem finsteren Wahnsinn vollbracht hat, — dies alles liegt der Handlung des Stückes voraus. Schon zu Beginn der Tragödie ist der Held innerlich vernichtet. Ohne Zweifel wird durch solches Fallenlassen der vorderen Glieder der tragischen Entwickelung der Eindruck des Zusammengedrängten, Wuchtigen, Ungeheuren, Zerschmetternden in besonders hohem Grade hervorgebracht.

Das Tragische der Gefahr.

Wie wenig die Dreiteilung des tragischen Vorganges im Sinne einer starren Regel genommen werden darf, erhellt auch aus folgender Betrachtung. Die tragische Vorbereitung kann sich gewissermaßen in den beiden späteren Abschnitten wiederholen. Es kommt überaus häufig vor, daß dem Helden, wenn er längst mitten in der Gegenwart tragischen Leides steht, neue Gefahren erwachsen, von denen er nichts weiß, die aber der Zuschauer oder Leser entstehen, sich steigern und unentrinnbar werden sieht. Das Netz des Verderbens wird immer enger um den Helden gezogen, dieser aber wandelt in ahnungsloser Sicherheit seinen Weg weiter. Wir steigern in solchen Fällen das gegenwärtige wirkliche Leid des Helden, indem wir vorwegnehmend das Leid hinzufügen, das aus den Gefahren, von denen er noch nichts weiß, höchstwahrscheinlich für ihn entspringen wird. So gehört also das Tragische der Gefahr nicht bloß dem vorbereitenden Teile an, sondern tritt auch in der tragischen Mitte und im tragischen Ausgang in mannigfaltiger Weise auf. Besonders fällt dieses Tragische dort in die Augen, wo es lange Strecken hindurch besteht; z. B. wenn wir Wallenstein vom zweiten Akte des Schlußdramas an bis zu seinem Tode in völliger Unkenntnis von dem Verrate Buttlers sehen.

Doch kommt es auch vor, daß nicht nur der Held, sondern auch der Zuschauer kürzere oder längere Strecken hindurch keine Ahnung davon hat, in welchem verderbenbringenden Netze sich jener befindet. Erst an späterer Stelle tritt für beide die Enthüllung ein, sei es mit plötzlichem Schlage, sei es in spannender Allmählichkeit. Ist diese Enthüllung eingetreten, dann findet in der Seele des Zuschauers eine Art Rückwärtswirkung statt: er stellt sich nachträglich den Helden als schon seit dem entsprechenden früheren Zeitpunkte von der — jetzt erst kund gewordenen — tragischen Gefahr umfangen gewesen vor. So erhält eine gewisse Strecke der tragischen Entwickelung durch ideelle Rückwärtswirkung einen veränderten Wert: sie wird in ihrem tragischen Gewicht erhöht. So ist es im König Ödipus: Held wie Zuschauer erfahren erst im Laufe des Dramas, von welchem Verderben jener schon zu Beginn derselben umstrickt gewesen war. All die Greuel des Ödipus gehören in die Vorgeschichte der Tragödie; ihre Enthüllung aber wird dem Thäter, wie dem Zuschauer und Leser (wobei natürlich von jedem anders woher erlangten Wissen abzusehen ist) erst im stark fortgeschrittenen Verlaufe des Dramas zu teil. Natürlich verändert sich nun für den Zuschauer und Leser das Bild des Ödipus nach rückwärts hin: er erscheint jetzt als von lange her in unentrinnbares Verderben verstrickt. Nur indem man diese ideelle Wirkung nach rückwärts hin vor Augen hat, läßt sich sagen, daß der König Ödipus zu den Dramen gehöre, die nichts als den tragischen Ausgang darstellen. Ideelle Rückwärtswirkung im tragischen Vorgange.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß, ebensowenig wie die tragische Vorbereitung mit der Exposition zusammenfällt (vgl. S. 331 f.), so auch die beiden folgenden Teile des tragischen Vorganges keineswegs mit den Abschnitten gleichbedeutend sind, die man in der Regel der Exposition folgen läßt. Wenn beispielsweise Freytag an die Einleitung die „Steigerung“ und den „Höhepunkt“ anreiht[1]), so könnte man meinen, daß diese beiden Gliederung der Tragödie bei Freytag.

1) Freytag, Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890. S. 107 ff.

Abschnitte — in der Tragödie wenigstens — ungefähr mit dem, was ich die tragische Mitte nenne, zusammenfallen; denn die tragische Mitte enthält Eintritt und Steigerung des Tragischen bis dahin, wo sich der bevorstehende Untergang vernehmlich ankündigt. Wie wenig dies indessen der Fall ist, geht schon daraus hervor, daß jene beiden Freytagschen Abschnitte stets die Mitte des Dramas bilden, während das, was ich tragische Mitte nenne, keineswegs an die Mitte der Tragödie gebunden ist, sondern ebensogut ihren Anfang einnehmen und auch gänzlich fehlen kann. Und etwas Ähnliches gilt von dem Verhältnis des tragischen Ausganges zu den beiden letzten Abschnitten bei Freytag: der fallenden Handlung und der Katastrophe. Die Einteilung, die Freytag von dem dramatischen Verlaufe gibt, ist eben vorwiegend nach formalen Gesichtspunkten unternommen, die von dem durch die Entwickelung des Gehaltes Gebotenen völlig absehen. So ist es von vornherein nicht anders möglich, als daß die ganze Einteilung, so orientierend sie auch für den Anfänger sein mag, an Äußerlichkeit und Vieldeutigkeit leidet. Dazu kommt dann noch das Mißliche, daß hier und da nun doch auch wieder Gesichtspunkte, die dem Inhalte entnommen sind, maßgebend werden. Besonders auffallend zeigt dies das „tragische Moment“, das Freytag zwischen dem Höhepunkte und der fallenden Handlung eingreifen läßt.[1]) —

Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges: 1. der einfache Vorgang.

Unabsehbar ist die Mannigfaltigkeit der Unterschiede, die sich ergibt, wenn man auf die Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges blickt. Die soeben gegebene Gliederung bezog sich auf die Steigerung des Tragischen. Im folgenden will ich den tragischen Vorgang daraufhin in Betracht ziehen, ob die in ihm vorkommenden tragischen Leiden aus einer gemeinsamen Ursache oder aus einer Reihenfolge neu auftretender Ursachen entspringen, ob sie dieselbe Grundgestalt zeigen oder in einer Reihenfolge neuer Gestalten auftreten. Wie grundverschieden beide Be-

---

1) Ebendaselbst, S. 115 f.

trachtungsweisen sind, geht schon daraus hervor, daß auch der gemäß der zweiten Betrachtungsweise einfache tragische Vorgang sämtliche soeben betrachtete Glieder enthalten kann.

Als einfach darf man den tragischen Vorgang dort bezeichnen, wo die Entwickelung des tragischen Leides bis zum Untergang sich als einer gemeinsamen Ursache entspringend und so einen einzigen Zusammenhang bildend fühlbar macht. Für Romeo und Julia entsteht das tragische Leid lediglich durch die drohende und dann wirklich eintretende Trennung, für Timon von Athen durch die furchtbare Enttäuschung, die er an seinen vermeintlichen Freunden erlebt. Sapphos tragisches Unglück besteht in der Untreue Phaons und der sich darin bezeugenden Unfähigkeit der Dichterin, von den Höhen der Kunst den Weg zu frohem Lebensgenuß zu finden. Es ist in dem einfachen tragischen Vorgang keineswegs ausgeschlossen, daß das tragische Leid verschiedene Seiten und Teile habe. Nur müssen diese einem gemeinsamen und diese Gemeinsamkeit stark zu Tage treten lassenden Ursprunge entstammen. Wallensteins Leid setzt sich aus mancherlei zusammen: insbesondere aus seinen inneren Kämpfen vor dem entscheidenden Schritt, aus den bald folgenden Erfahrungen von dem Niedergange seines Sternes, aus den bitteren Enttäuschungen, die er an Octavio und Max erlebt. Doch sind alle diese Teile seines Leides eng verknüpft, da sie sämtlich aus seinem verräterischen Vorhaben und Vorgehen entspringen.

2. Der zusammengesetzte Vorgang.

Was den zusammengesetzten tragischen Vorgang betrifft, so kommen besonders die Fälle in Betracht, wo sich an das tragische Leiden eines Menschen eine neue Handlung oder Handlungsreihe, sei es des tragischen Menschen selbst, sei es eines anderen, schließt, die ein neues tragisches Unheil für ihn entspringen läßt. Hieran kann sich natürlich wiederum eine Handlung oder Handlungsreihe knüpfen, die weiteres tragisches Leiden heraufführt. Besonders im Epos und Roman kann diese Kette zahlreiche Glieder haben. Doch auch im Drama kommt dergleichen vor. So sehen wir Antonius bei Shakespeare dreimal in starkes

tragisches Unglück geraten: im dritten Akt zuerst nach der durch Cleopatras feige Flucht verloren gegangenen Schlacht bei Actium, sodann im vierten Akt nach der unglücklichen Seeschlacht bei Alexandria, deren schlimmen Ausgang er — freilich fälschlicher Weise — dem Verrate Cleopatras zuschreibt, und endlich in demselben Akt, als er die falsche Nachricht von dem Selbstmorde Cleopatras empfangen hat und sich in sein Schwert stürzt. Oder man vergegenwärtige sich die Königin Margaretha bei Shakespeare. Nicht nur in der Gesamtheit der Tragödien vom Hause York, sondern auch schon in einem einzigen Drama, in dem dritten Teile Heinrichs VI., bildet ihr Schicksal eine Reihenfolge tragischer Erlebnisse: schon im ersten Akt wirkt ihr Verbrechen an dem alten York tragisch; dann ist sie vorübergehend im Glück; doch schon der zweite Akt bringt durch die Schlacht bei Towton ihren Sturz vom Thron; nachdem sie sich wieder zu Glück und Sieg erhoben, wird sie im fünften Akt von Eduard im Felde besiegt und vor ihren Augen ihr Sohn von den drei Yorks durchbohrt. Doch nicht nur in lose komponierten Stücken kommt eine solche Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges vor. Shakespeares Coriolan zeichnet sich ohne Zweifel durch streng zusammengehaltene Einheit aus, und doch ist auch hier der tragische Vorgang von mehrgliedriger Art. Zuerst tritt uns die Tragik Coriolans in der Selbsterniedrigung entgegen, zu der er als Bewerber um das Konsulat vor dem Volke genötigt wird. Hierauf wird durch die schürende, hetzende Art der Tribunen die Wendung herbeigeführt, daß er das Volk heftig verletzt und daher verbannt wird. An dieses zweite Glied in seinem tragischen Erleben reiht sich als drittes die durch seinen Entschluß, sich mit dem Feinde Roms zu verbünden, geschaffene Lage, die in ihrer weiteren Entwickelung zum Belagern seiner Vaterstadt führt. Der letzte Abschnitt in dem tragischen Lebensgange Coriolans wird durch den Entschluß seiner Mutter eingeleitet, ihn um Aufhebung der Belagerung zu bitten. Er schenkt nach langem Sträuben den Bitten Gehör. Durch diesen Entschluß führt er das Ende seiner tragischen Ent-

wickelung herauf: Aufidius sieht sich getäuscht und verraten und läßt ihn niederstechen. In allen diesen Fällen stellt der tragische Leidensgang keinen einfachen Zusammenhang dar. Neue Entschlüsse, Handlungen, Ereignisse greifen ein, schaffen neue Lagen und fügen so neue Abschnitte des tragischen Leidens und Kämpfens hinzu.

Zusammensetzung im Hinblick auf die Schuld.

Schon die angeführten Beispiele lassen erkennen, daß verschiedene Arten der Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges zu unterscheiden sein werden, je nachdem die einzelnen Abschnitte des tragischen Erlebens sich zur Frage der Schuld verhalten. Das tragische Leid entsteht entweder durch eigene Verschuldung oder ohne solche, und in diesem zweiten Falle läßt sich wieder der Unterschied machen, daß das eine Mal das tragische Leid durch eine gute, edle, hochherzige That der tragischen Person, das andere Mal ohne eine solche, also lediglich durch widrige Schicksale entspringt. Es leuchtet ein, daß sich diese drei Möglichkeiten in einem mehrgliedrigen tragischen Vorgange in äußerst mannigfaltiger Weise verbinden können.

Zweigliedriger Vorgang: 1. Drei Fälle der Aufeinanderfolge zweier gleich gearteter Glieder.

Schon wenn der tragische Vorgang nur zweigliedrig ist, ergeben sich zahlreiche Verknüpfungsweisen. Da können zunächst beide Abschnitte des tragischen Leides durch eigene Verschuldung hervorgerufen sein. So ist es in Grillparzers Ottokar: der Böhmenkönig erkennt hochfahrenden Sinnes die Wahl Rudolfs zum deutschen Kaiser nicht an, zieht ins Feld gegen ihn und muß sich eine Demütigung gefallen lassen, die sein Wesen aus allen Fugen reißt. Und aus noch schwererer Schuld entspringt der zweite Abschnitt seines tragischen Leides: er zerreißt den mit Rudolf geschlossenen Vertrag und wird so unter häßlicheren Umständen nochmals zum Empörer. Aber ebenso kommt es vor, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils bloß durch unglückliche, feindselige Verwickelungen hervorgerufen werden. Bancbanus bei Grillparzer kann als Beispiel dienen: nachdem er sich längere Zeit in tragisch gefährlicher Lage befunden, bricht mit dem Untergang seiner Frau, der durch die Nachstellungen des Herzogs Otto

herbeigeführt ist, das erste schwere Unglück über ihn herein. Hieran reiht sich bald das zweite: durch eine Verwechselung wird die Königin, die ihm zum Schutze übergeben ist, von den Verfolgern des Herzogs Otto getötet und er so in furchtbar eindringlicher Weise zu der Überzeugung gebracht, wie wenig er der ihm zugewiesenen Aufgabe gewachsen sei. Und drittens kann es auch vorkommen, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils durch sittliches Handeln entspringen. Der Konsul in Freytags Fabiern stürzt sich in schwere tragische Not durch seinen heroischen Entschluß, an seinem ältesten Sohn für die Mordthat an dem Tribunen die Todesstrafe vollziehen zu lassen, und als sich die Seinen diesem Vorhaben mit Gewalt widersetzen, faßt er den weiteren erhabenen sittlichen Entschluß, sein ganzes Geschlecht zur Sühne für die trotzige, vermessene Gesinnung in den Tod zu führen; und diesen Entschluß führt er denn auch aus.

2. Aufeinanderfolge zweier ungleich gearteter Glieder.

Nun kann aber auch von den beiden Abschnitten der tragischen Entwickelung ein jeder durch eine andere Art von Ursachen herbeigeführt sein: der eine durch Schuld, der andere durch eine böse Verwickelung oder vielleicht durch eine That von sittlicher Größe. Damit verbinden sich dann noch die Unterschiede der Reihenfolge: der erste Abschnitt des Leides kann ohne Verschulden, rein durch böse Menschen oder unselige Umstände, der zweite durch einen hieran sich knüpfenden Frevel hervorgerufen sein; aber ebensogut ist die umgekehrte Reihenfolge möglich. Ich habe nicht die Absicht, auf diese zahlreichen Kombinationen einzugehen. Nur zwei, wie mir scheint, besonders häufig vorkommende Fälle erwähne ich.

a) Auf unverdientes Leid folgt eine schuldvolle That.

Es liegt im natürlichen Verlaufe menschlicher Dinge begründet, daß schwere Leiden und Kämpfe, die den Menschen ohne sein Verschulden bedrängen, ratlos machen, verbittern, aus den Fugen werfen, zur Verzweiflung treiben, ihn leicht zu Frevel und Verbrechen führen. Die psychologischen Vermittelungen können hierbei verschieden sein: großes Unglück kann den Menschen gegen den Unterschied von Gut und Böse, ebenso gegen die möglicher-

weise furchtbaren Folgen eines Verbrechens stumpf und gleichgültig machen oder ihn zur Rache an Schicksal und Menschen herausfordern oder ihn wider sein Gewissen irgend ein Verbrechen als letzten rettenden Ausweg ergreifen lassen. Hier hebt also die tragische Entwickelung mit einem durch feindliche Verhältnisse oder böse Menschen herbeigeführten Leide an; hierauf folgt eine schuldvolle That, die neues und schweres Übel hervorruft und zum Untergange führt. Natürlich ist nicht immer ein scharfer Einschnitt zwischen den beiden Teilen zu finden; denn es kann sich langsam aus der verzweifelten Stimmung des ersten Abschnittes die Hinwendung zur Schuld entwickeln. Kriemhild ist durch die Ermordung Siegfrieds in äußerstern Jammer geworfen worden; als Gattin Etzels wütet sie dann in greuelvollen Vergeltungsthaten. Faust sehen wir bei Goethe zuerst in mannigfaltigen inneren Nöten und Stürmen sich quälen, bevor er von Mephisto überredet wird, sich in das Chaos der Sinnlichkeit zu stürzen. Die furchtbaren Thaten, die der Herzog von Gothland bei Grabbe begeht, entspringen zunächst seinem schmerzvoll zerrissenen, von heiligem Gerechtigkeitseifer erfüllten Gemüte; erst als er durch Rolf erfährt, wie teuflisch ihn Berdoa hintergangen habe, findet ein ungeheuerer Zusammenbruch in ihm statt, und er wird zum übermenschlichen Ungeheuer. In Lopes merkmürdigem Schauspiel „Fuente Ovejuna“ leidet das Dorf, das diesen Namen führt, zuerst schwer unter den Schandthaten des Komturs Gomez; hierdurch wird es getrieben, sich wie ein Mann zu erheben und grausame, blutige Rache an seinem Peiniger zu nehmen. Diese Empörung wird vom Dichter als eine Handlung angesehen, die, so sehr sie dem Dorfe zur Ehre gereicht, und so sehr ihre Heldenhaftigkeit noch durch das großartige Zusammenstehen des Dorfes erhöht wird, dennoch einen strafwürdigen Frevel bedeutet. Auch Karl Moor gehört hierher; nur ist der Abschnitt des von außen verhängten Leides hier sehr kurz: aus der Wut und Verzweiflung, in die ihn der schändliche Brief des Bruders geworfen, erhebt er sich sehr bald zu dem verhängnis- und schuldvollen Entschlusse,

ein Räuberleben zu führen. Anders dagegen verhält es sich z. B. in Halms Griseldis: zuerst wird Griseldis durch rohen Frevelmut unverschuldet in Gram und Jammer gestoßen; sodann aber, als sie erfahren, welch entwürdigendes Spiel ihr Gatte mit ihr getrieben, entschließt sie sich mit freiem, tapferem, im höchsten Grade sittlichem Entschlusse, ihren über alles geliebten Gatten Percival zu verlassen. Der erste Abschnitt also enthält hier ein von außen zugefügtes unverschuldetes Leid, der zweite ein Leid, das in der eigenen sittlichen That der tragischen Person seinen Ursprung hat.

b) Der tragischen Schuld folgt eine tragische sittliche That.

Ein zweiter charakteristischer Fall liegt dort vor, wo sich die tragische Entwickelung an eine Schuld knüpft, dann aber die Wendung eintritt, daß durch eine sittliche That einerseits zwar ein Gegengewicht der vorangegangenen Schuld geschaffen, andererseits aber infolge äußerer oder innerer Verwickelungen Gefahr und Untergang heraufbeschworen werden. Der erste Abschnitt des tragischen Vorganges ist durch Schuld, der zweite durch eine sittliche That herbeigeführt. Hier kann nochmals Coriolan, und zwar in den beiden letzten Teilen seiner tragischen Entwickelung, als Beispiel dienen. Sein Entschluß, sich mit den Feinden Roms zu verbünden, leitet den schuldvollsten Abschnitt seines tragischen Lebensganges ein. Als er dann auf das Flehen seiner Mutter von Rom umkehrt, führt diese edle That eine Verschwörung seiner Bundesgenossen und seinen Untergang herbei. Während in diesem Falle die sittliche That dem, der sie gethan, äußere Feinde erweckt, ist sie in anderen Fällen von zerstörender Wirkung für das eigene Gemüt. In Hauptmanns Einsamen Menschen erlebt Johannes Vockerat zwei Abschnitte tragischer Entwickelung: zuerst kommt er in Verwirrung und Zerrüttung durch die unselige Liebe zu Anna Mahr; und als er sich dann unter der Einwirkung der Geliebten, die stärker ist als er, zu dem Auseinandergehen für immer entschlossen hat, ist ihm das durch diese hohe That auferlegte Entbehren und Entsagen so unerträglich, daß er sich den Tod gibt. Auch das interessante

Drama Heyses „Don Juans Ende“ gehört hierher. Nach einem sündenvollen Leben trifft Don Juan mit Gianottto, seinem Sohne, von dessen Dasein er bis dahin nichts gewußt hatte, zusammen. Hieran knüpft sich — und damit beginnt der zweite Abschnitt der tragischen Entwickelung — eine Veredelung seines Daseins: die Liebe zu seinem Sohne verdrängt alle anderen Leidenschaften aus seiner Brust. Fragen wir aber nach der Wendung dieser Erhebung zu einem reineren Dasein in das Tragische, so treffen wir auf eine dritte Art und Weise. Es ist hier der fortwirkende Fluch seiner Sünde, wodurch er in seinem edlen Lieben und Streben zu argen Fehlschritten getrieben und so innerlich und äußerlich zum Scheitern gebracht wird. Übrigens könnten diese neuen Fehlschritte und Verschuldungen, die sich an seine sittliche Veredelung anschließen, auch als das dritte Glied in der tragischen Entwickelung Don Juans aufgefaßt werden.

Unerschöpfbarkeit der Zusammensetzung des tragischen Vorganges.

Wenn ich nun auch alle möglichen Kombinationen in der Verknüpfung der verschiedenen Arten des tragischen Leides zu zwei-, drei-, vier- und mehrgliedriger Entwickelung durchlaufen hätte, so wäre die Vielgestaltigkeit der zusammengesetzten tragischen Vorgänge noch immer lange nicht erschöpft. Denn bisher habe ich nur die tragische Entwickelung einer einzigen Person ins Auge gefaßt. In der Regel kommen aber in einem tragischen Vorgang zwei und mehr Personen mit tragischem Erleben vor. Man vergegenwärtige sich König Lear: welch eine Fülle von Personen ist hier mit Tragik belastet! Diese Verkettung der tragischen Schicksale mehrerer Personen gäbe zu mannigfaltigen Auseinandersetzungen rücksichtlich der dramatischen Komposition Anlaß. Doch lasse ich diesen Gegenstand hier beiseite. Auch wenn ich mich dieser Erörterung enthalte, wird aus den Betrachtungen dieses Kapitels klar geworden sein, ein wie höchst verwickelter Organismus in der Regel die Tragödie und überhaupt die dichterische Darstellung des Tragischen ist.

Tempo und Kontrastwirkung.

Völlig andere Unterschiede am tragischen Vorgange ergeben sich, wenn man die Art und Weise der Aufeinanderfolge der den

tragischen Vorgang ausmachenden entscheidenden Ereignisse in Betracht zieht. Zwei Gesichtspunkte werden hierbei von Bedeutung: man kann diese Aufeinanderfolge nach ihrem Tempo und nach dem Grade der Kontrastwirkungen ins Auge fassen. Beides übrigens hängt nahe zusammen.

Plötzlichkeit und Allmählichkeit.

Den ersten Gesichtspunkt verstehe ich in dem weiten Sinne, daß dabei nicht nur die Größe der Zeiträume zwischen den entscheidenden Ereignissen, sondern auch die Allmählichkeit und Plötzlichkeit ihres Eintretens in Betracht kommt. Der tragische Vorgang berührt uns wesentlich anders, je nachdem die Schicksalsschläge hart nacheinanderfolgend und mit blitzschnellem Anwachsen ins Ungeheuere, mit einer Plötzlichkeit wie aus dem Nichts heraus sich entladen oder dem Zuschauer längere Pausen ängstlicher Spannung oder vielleicht auch verhältnismäßiger Ruhe lassen und erst nach allmählicher Vorbereitung und langsamem Anwachsen vernichtend hereinbrechen. Zu den Schicksalsschlägen gehören natürlich auch Leidenschaften und Entschlüsse, sofern aus ihnen Umsturz und Vernichtung entspringt oder doch eingeleitet wird. Und da stoßen wir auf einen ähnlichen Unterschied. Bald haben Leidenschaften und Entschlüsse in ihrem Entstehen etwas Sturmartiges an sich; der Mensch wird widerstandslos von ihnen gepackt. Bald ringen sie sich langsam aus der Seele empor; der Mensch geht durch Schwanken, Zögern, inneres Kämpfen hindurch, bevor sie Macht über ihn gewinnen. Es ist keineswegs nötig, daß das gemessene Fortschreiten und das allmähliche Vorbereiten einen matten, lahmen Eindruck hervorbringe. Es kann auch auf diesem Wege dem entscheidenden Ereignisse eine gewaltige Wucht, ein Charakter ehern schicksalsmäßiger Art gegeben werden. Ja es kann gerade durch das Vorbereiten und Anschwellenlassen der Eindruck des unvermeidlich Notwendigen gesteigert werden. Der Hauptunterschied im Eindruck scheint mir darin zu liegen, daß dort, wo die erschütternden Ereignisse in gemessenem Gange und nach längerer Vorbereitung eintreten, die Schicksalsmächte im ganzen als geordneter, klarer, rationeller er-

scheinen, während das Tragische der dahinstürmenden, plötzlichen, jähen Art dem Schicksal mehr den Charakter des Wilden, Unheimlichen, Abgrundartigen und Irrationellen gibt. Das eine wie das andere hat seine Berechtigung.

Beispiele.

Vergegenwärtigt man sich Schiller, besonders in seinen späteren Dramen, so wird man nicht zweifelhaft sein, hier vorwiegend ein Tragisches der vermittelten, allmählichen Art vor sich zu haben. Langsam, unter mannigfachem Zögern und innerem Kämpfen, reifen die Entschlüsse und Thaten; wir sehen die entscheidenden Ereignisse sich vorbereiten, nahen und anwachsen. So ist es auch in Goethes Tasso und Iphigenie, wogegen sein Götz und die Gretchentragödie im Faust eine Darstellung zeigen, die viel Unvermitteltes und Jähes an sich hat. Auch an Corneille und Racine kann erinnert werden: die Darstellung trägt den Charakter des ausführlich und klar, oft nur allzu klar Vermittelten. Wie ganz anders bei Shakespeare! Er liebt es, den Umschwung in Leidenschaft und Wollen, und wäre er noch so ungeheuer, als etwas mit einem Ruck Vollzogenes vor uns hinzustellen. Ich erwähne den Entschluß Coriolans, sich mit dem Feinde Roms zu verbünden, und dann den anderen, von der Belagerung Roms abzulassen; den Umschwung in der Seele Richards II. von gewissenlosem Leichtsinn zu selbstquälerischer Grübelei; die Vertauschung von Freundschaft und Feindschaft bei Warwick in König Heinrich VI.; das jähe Aufflammen der verblendeten Eifersucht bei Leontes im Wintermärchen; die erschreckend plötzliche Verkehrung von Haß und Abscheu in Liebe bei der Prinzessin Anna in Richard III.; die mit einem Schlag riesengroß dastehende Niedertracht der Töchter Lears. Ich habe hiermit nur einiges aus der großen Masse von Belegen bei Shakespeare herausgegriffen.

Plötzlichkeit und Allmählichkeit in der modernen Dichtung.

In der modernen Dichtung finden wir einerseits die Neigung zu ausführlichem und oft peinlich ausführlichem Vorbereiten des entscheidenden Entschlusses oder Leidenschaftsausbruches, zu nichts erlassender Breite in der Darstellung des

Zerrüttungsvorganges. Der Naturalismus mit seiner Sucht, psychologisch zu zergliedern, bringt dies mit sich. Flaubert läßt uns das geschlechtliche Träumen und gierige Lechzen der Madame Bovary lange und nur allzu lange Strecken hindurch miterleben, bis er sie endlich zu Falle bringt. Dostojewski findet in dem Schildern der scheußlichen Nervenzerrüttungen Raskolnikows, in dem Zergliedern seines zermarterten, zertretenen, ein gespenstisches Fieberleben führenden Gemütes kein Ende. Und etwas Ähnliches gilt von der Schilderung, die Garborg in dem Roman „Frieden" von der geistigen Selbstvernichtung Enochs gibt, der sich immer unrettbarer in eine grausige Religion der Hölle hineingrübelt. Auf der anderen Seite zeigt die moderne Litteratur Neigung und Verständnis für das schroffe Zusammendrängen der eingreifenden Ereignisse des tragischen Vorganges. Dies tritt in vielen Novellen und Dramen hervor. Wenn gerade in der Gegenwart die einaktige Tragödie vielfach gepflegt wird, so hängt dies mit dem Bestreben zusammen, dem Tragischen den Charakter des Jähen und Wilden zu geben. Man lese etwa Mérimées Novelle „Mateo Falcone". Plötzlich und schneidend hebt das Unheil an: der zehnjährige Sohn Mateos verrät einen Banditen, dem er soeben in einem Heuhaufen ein Versteck gewährt hat, für ein Fünffrankstück an die ihn verfolgenden Soldaten. Diesem schroffen Anfang folgt ein noch schrofferes zweites Unheil: der Vater kommt dazu und erschießt sein Söhnchen wegen des Verrates auf der Stelle. Es stimmt zu dem Tone des Ganzen, daß der Vater als ein elementarer Mensch, als ein Mensch ohne Erwägen und Zögern, ohne jedwede Klärung der Leidenschaften durch die Vernunft geschildert wird. Scharf und zerschneidend greift er in das Schicksal seines Söhnchens ein und macht sich selbst damit für alle Zeiten unglücklich. Das Äußerste an Knappheit im Zusammendrängen vernichtender Ereignisse leistet Hebbel in seinen kurzen Erzählungen „Anna" und „Die Kuh"; nur daß hier eher ein Grenzgebiet des Tragischen — das grausig Entsetzliche — als ein Tragisches selber vorliegt. Ausgezeichnete Beispiele bieten

sich in den Bajazzi und der Cavalleria Rusticana dar: wir sehen ein blitzartiges, brutales Hereinbrechen und Sichvollenden des tragischen Schicksals. Hier dürfen auch Heyses einaktige Tragödien nicht vergessen werden. Ich greife das Fagott heraus. Die Kunde von dem schmählichen Verrat des Bräutigams, die schnöde Abfertigung desselben, als er Einlaß begehrt, das Aufflammen einer neuen Leidenschaft zu dem mit traurigem, heißem Herzen liebenden Musikus, die kurze Seligkeit des wechselseitigen Sichangelobens fürs Leben, die Ermordung des glücklich Liebenden durch den auflauernden abgewiesenen Freier und sein Sterben an den Lippen der verzweifelnden Geliebten — dies alles taucht aus der schwülen, nächtlichen Lagunenluft Venedigs in rascher, plötzlicher Folge empor. Zwei Leben sind es, deren Schicksal in einer kurzen Stunde sich anknüpft, sich zur Blüte bringt und furchtbar endet. — Es liegt in der Natur der Sache, daß das Tragische der raschen und plötzlichen Art kühner psychologischer Abkürzungen und Zusammendrängungen bedarf. Besonders die Ästhetik des Dramas wird davon zu reden haben.

Das Tragische der raschen und jähen Art führt naturgemäß zu hartem Aneinanderrücken der Kontraste, während das Tragische der vorbereitenden und vermittelnden Art naturgemäß geneigt ist, die Kontraste milder und ausgeglichener erscheinen zu lassen. Doch sind gewaltige Kontrastwirkungen auch in dieser Art des Tragischen keineswegs ausgeschlossen. Wallenstein ist sicherlich eine Tragödie, in der alles wohl vorbereitet wird. Und doch: wie furchtbar ist nicht der Kontrast der völligen Vertrauensseligkeit Wallensteins gegenüber Octavio und der plötzlich einschlagenden Kunde von dem Verrate des vermeintlichen Freundes! Kontraste im Tragischen.

Vom Kontraste als einem notwendigen Erfordernisse des Tragischen war schon im fünften Abschnitte die Rede (S. 69 ff.). Der dort behandelte Kontrast betraf den Mittelpunkt des Tragischen. Der Widerstreit zwischen der wertvollen Größe eines Menschen und dem vernichtenden Leid, das an ihm rüttelt, bildete nach den dortigen Erörterungen eine unerläßliche Seite am Wesen Zwei Arten von Kontrast.

des Tragischen. Indessen kommen noch andere Kontrastwirkungen im tragischen Vorgange vor, ja sie fallen mehr in die Augen als jener in größerer Tiefe sitzende Kontrast. Von diesen sichtbareren Kontrastwirkungen sei hier einiges gesagt.

Kontrast zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben.

Es handelt sich vor allem um den Abstich zwischen dem gelingenden Aufstreben, dem stolzen Glücke, dem Glauben an seinen guten Stern, dem ahnungslosen Sicherheitsgefühl auf der einen Seite und dem Losbrechen zerschmetternden Unheils auf der anderen. Je siegreicher, je näher am Ziele das Emporstreben, je seliger und geschwellter das Glück, je vertrauensvoller das Bewußtsein der Geborgenheit ist, um so erschütternder wirkt der Sturz und Untergang. Und ebenso nimmt das Erschütternde des Eindrucks zu mit dem wachsenden Grade von Wucht, Unerbittlichkeit und Vernichtungsgewalt, mit dem das Verderben hineinschmettert. Kurz, alles, was den Abstich zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben schärft, bedeutet eine Steigerung der tragischen Wirkung. In Voltaires Zaire erfährt der alte Lusignan, der frühere Fürst von Jerusalem, daß Zaire seine ihm geraubte Tochter sei; er fühlt sich dadurch in den Himmel erhoben. Gleich darauf aber wird er zur Hölle hinabgestoßen, als er erfährt, Zaire sei Heidin. Die Kunde von der Wahl — nicht etwa Ottokars, sondern Habsburgs zum deutschen Kaiser würde nicht mit solcher tragischen Schärfe treffen, wenn sich nicht Ottokar gerade in derselben Stunde als ganz nahe dem Gipfel seiner ehrgeizigen Wünsche fühlte. Die hinterlistige Gefangennehmung Egmonts durch Alba wirkt nur darum so gewaltig, weil Egmont sich in blindem Sicherheitswahne wiegt. In Heyses Hochzeit auf dem Aventin findet die Seligkeit des Hochzeitsfestes durch die verruchte That Caligulas, der die Braut herauslockt und entführt, um ihr äußerste Schmach anzuthun, ein schreckenvolles Ende. Ein Beispiel für ein besonders grelles Zusammenprallen liegt in Kleists Erzählung „Das Erdbeben von Chili“ vor. Jeronimo, wegen verbotener Liebe ins Gefängnis geworfen, will sich das Leben nehmen, als ein fürchterliches Erdbeben zer-

störend hereinbricht und ihn befreit. Es folgen kurze Stunden des Glücks: Jeronimo, seine Geliebte und ihr Kind erfreuen sich der wunderbaren Wiedervereinigung. Unvorsichtigerweise wohnen sie einem Dankgottesdienste bei; der Prediger weist in aufreizenden Worten auf das im Kloster begangene Liebesvergehen Jeronimos als auf die Ursache hin, die über die Stadt Verderben gebracht habe. Die Liebenden werden erkannt und von der wütenden Menge erschlagen. In Anzengrubers gedrängt tragischer Erzählung „Der Einsam“ glaubt der Pfarrer, indem er den trotzigen Burschen aus seinem Felsennest durch Gendarmen herunterholen läßt, das erste Beispiele strenger Kirchenzucht zu geben, erfährt dann aber, daß er in jenem Burschen das Kind seiner eigenen Jugendsünde habe niederschießen lassen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß das Tragische derartiger Kontraste notwendig bedürfe. Hamlet z. B. befindet sich wahrlich nicht auf einem Gipfelpunkt des Glückes, auch nicht nahe einem solchen, er lebt auch keineswegs froh und sicher dahin, als ihn die Kunde von der Ermordung seines Vaters durch den jetzt regierenden Oheim in einen Abgrund von Kämpfen und Qualen reißt. Nur soviel ist behauptet, daß durch das Hervorheben jener Kontraste der Eindruck des Tragischen sich schärfe.

Und es ist auch nicht schwer zu sagen, woher dies komme. Wir haben dabei zunächst an die schärfende, anstachelnde, aufrüttelnde Kraft zu denken, die alle Kontrastwirkungen auf das Bewußtsein ausüben. Eine derartige Schärfung liegt aber ganz im Sinne des Tragischen, da es ja seinem Wesen nach in Gegensatz, Widerstreit, Kampf besteht. Sodann aber dürfen wir nicht aus den Augen lassen, daß die Gewalt der feindlichen Geschicke im menschlichen Leben, die Furchtbarkeit, die dem Walten des Unheils zukommt, durch jene Kontrastwirkungen gehoben wird. Es rückt sonach durch starke Hervorhebung der Kontraste der pessimistische Charakter des Tragischen in verschärfte Beleuchtung. Erklärung.

Was die Durchführung des tragischen Vorganges betrifft, so drängt sich die wichtige Wahrnehmung auf, daß dabei Folgerichtigkeit in der Behandlung des tragischen Problems innegehalten Folgerichtigkeit in der tragischen Entwickelung.

werden muß. Wird der tragische Widerstreit verschoben, in andere Richtung gelenkt, um eine andere Achse angeordnet, so stört dies in hohem Maße. Eine Strecke hindurch ist die Handlung so geführt, Macht und Gegenmacht in ein solches Verhältnis gesetzt, die ganze Verwickelung derart gerichtet, daß der Leser oder Zuhörer zu bestimmten Fragen und Erwartungen gebracht wird. Nun treten Wendungen und Wandlungen ein, wodurch diese Fragen und Erwartungen nicht nur unbefriedigt bleiben, sondern geradezu die Nötigung eintritt, allerhand Abbiegungen und Verschiebungen mit ihnen vorzunehmen. Wir müssen unser Interesse neuen Lagegestaltungen und Spannungen, einem neuen Zuge und Ziele der Kämpfe zuwenden, bevor noch der den früheren Spannungen und Kämpfen innewohnende Trieb und Drang irgendwie zu Klärung und Lösung gekommen ist. Und doch sind wir kräftig und entschieden nach der ersten Richtung hingewiesen worden und haben daher ein gutes Recht, eine Weiterführung und — wenigstens relative — Klärung und Erledigung der in Bewegung gesetzten Kämpfe zu erwarten. Dazu kann noch kommen, daß die Veränderung des tragischen Problems in verwirrender Allmähligkeit, unausdrücklich und unklar geschieht. Wir glauben, noch in den alten Fragen und Erwartungen stehen zu dürfen, und doch merken wir in peinlicher Weise, daß den Entwickelungen und Kämpfen veränderte Triebkräfte und Ziele eingepflanzt worden sind. Die ganze Störung hat ihren letzten Grund darin, daß der Dichter die veränderte Wendung sich nicht zum Bewußtsein gebracht oder, wenn er sie vielleicht auch fühlte, sich doch nicht klar eingestanden hat. Meist tritt zu dem allen noch der weitere Übelstand hinzu, daß die neue Wendung der Dinge, auch an sich betrachtet, eine Verschlechterung des ursprünglichen tragischen Problems bedeutet.

Abfall von der Idee der Dichtung.

Dies ist besonders dann der Fall, wenn eine tragische Verwickelung, in der es sich um den Kampf von Lebensanschauungen und Ideen handelt, so geleitet wird, daß Mißverständnisse und überhaupt Zufälle entscheidend eingreifen und so die prinzipielle

Durchführung aus dem Geleise werfen. Aus einer Tragödie der Prinzipien wird eine Tragödie der Irrtümer, Verwechselungen, Intrigen und Zufälle. Hierin liegt der Hauptmangel von Ludwigs Erbförster: die Tragödie ist angelegt auf die Durchführung des Konfliktes zwischen dem einseitig patriarchalischen, naiv substantiellen Rechtsgefühl des Försters und der geordneten, rationalisierten Gestalt des Rechtes; dieser Widerstreit zweier Lebensanschauungen wird nun aber nicht rein entwickelt, sondern in seinem weiteren Verlaufe mit Mißverständnissen und Zufällen verknotet. Der Erbförster handelt unter der unverschuldet falschen Voraussetzung, daß Robert, der Sohn seines Feindes, der Mörder seines Sohnes Andres sei; und die Kugel des Erbförsters trifft nicht Robert, sondern seine eigene Tochter, von der er nicht wußte, daß sie zu jenem in den Wald gegangen sei. Wäre Robert wirklich der Mörder des Andres gewesen, und hätte des Försters Kugel wirklich Robert getroffen, dann hätte der Dichter den Kampf der beiden Lebensanschauungen rein aus inneren Bedingungen heraus sich ausleben lassen können. So aber, wie der Dichter die Sache führt, gerät der tragische Gang in Wanken und in Verwirrung. Ähnlich liegen die Dinge in Schillers Don Carlos. Diese Dichtung ist auf ein Ideendrama angelegt, sinkt aber dann zu einem Intrigenstück herab. Besonders wird dies an der Entwickelung von Posas Schicksal deutlich. Ein weiteres deutliches Beispiel bietet Kleists Penthesilea dar. Dieses Drama gewaltigster Überkraft ist darauf angelegt, Penthesilea dadurch zu Falle zu bringen, daß sie einerseits, indem sie Achill mit echter weiblicher Liebe liebt, die Gesetze und Sittlichkeitssphäre des Amazonenstaates weit überschreitet, andererseits aber, indem sie nur dem durch Leibeskraft Besiegten ihre Liebe schenken will, noch in den Vorurteilen und Härten ihres Stammes wurzelt. Statt nun diesen Widerspruch aus seinen immanenten Bedingungen heraus zu erledigen, läßt der Dichter die Amazonenfürstin die Katastrophe auf Grund eines brutalen Mißverständnisses herbeiführen. Sie hält nämlich die zum Schein geschehene Herausforderung Achills

für ernst gemeint, gerät darüber in Raserei und tötet Achill. Auch das interessante Stück Echegarays „Wahnsinn oder Heiligkeit“ kann hier erwähnt werden. Anstatt den Don Lorenzo allein an den Folgen seines fanatischen, bis in widersinnige Konsequenzen sich auslebenden Wahrheitsmutes zu Grunde gehen zu lassen, führt der Dichter eine sinnlose Verwickelung herbei, indem er die Gegenpartei zu dem Glauben kommen läßt, Don Lorenzo handle im Irrsinn. Hierdurch geschieht es, daß die Gegenpartei gar nicht in die Lage kommt, zu dem moralischen Verhalten des Don Lorenzo als solchem Stellung zu nehmen. Es ist leicht begreiflich, daß die Dichter häufig dazu kommen, Ideendramen zu Intrigen- und Zufallsstücken herabsinken zu lassen. Das Bestreben, zu spannen, zu überraschen, durch vielfache Verwickelungen aufzuregen, führt sie zu dieser störenden Verschiebung des tragischen Mittelpunktes.

Verwandter Fall.

Ein weiterer Schritt würde zu den Fällen führen, wo eine prinzipiellere Auffassung des tragischen Konflikts nicht, wie in den bisherigen Fällen, in dem Anfang oder den ersten Teilen der Handlung vorliegt, aber doch durch die in dem Drama enthaltenen Elemente nahe gelegt wird, während dieses thatsächlich durchweg dem niedrigeren Boden des Intrigen-, Irrungs- und Zufallsstückes angehört. Man sagt sich hier: hätte der Dichter tiefer geblickt, hätte er mehr aus dem Großen herausgearbeitet, so hätte er den Konflikt ins Prinzipiellere, Bedeutsamere, Allgemeiner-Menschliche erhoben. So besteht in Voltaires Tancred die Gegenmacht aus lauter Mißverständnissen und unglücklichen Zufällen, sogar zum Teil von unwahrscheinlicher Art. Und doch enthält die Dichtung handgreifliche Elemente, aus denen sich eine schwerwiegende Gegenmacht hätte schaffen lassen können. Ein anderes Beispiel liegt in Ifflands Jägern vor: alles weist in dem Drama darauf hin, daß der Gegensatz zwischen dem kernbraven, rauhen Oberförster und dem schurkischen Amtmanne die Konflikte herbeiführen werde; statt dessen sind es Übereilungen, Mißverständnisse, Zufälle, wodurch die Familie des Oberförsters in Verwirrung und Angst gesetzt wird.

Psychologische Entwickelung der Charaktere.

Schließlich seien noch der natürlichen psychologischen Entwickelung der Charaktere einige Worte gewidmet. In doppelter Hinsicht müssen die Gestalten des tragischen Vorganges der Psychologie gerecht werden. Einmal müssen die Charaktere in ihrer Grundgestalt uns als menschlich glaubhaft vor Augen stehen, sie müssen uns von ihrer Lebensfähigkeit überzeugen. Machen die Gestalten — wie etwa in Dumas Cameliendame — den Eindruck der Verkörperung einer Tendenz, oder erscheinen sie ausgeklügelt, herausgequält, so daß man den auf Seltsames, Verschrobenes ausgehenden Dichter dahinter spürt, wie es z. B. die Gestalten in Hebbels Julia oder in Strindbergs Dramen sind, so sinkt mit unserem Glauben an ihre Lebensfähigkeit auch der tragische Eindruck. Noch schlimmer natürlich ist es, wenn uns der Dichter statt lebenswarmer Menschen fleischlose, pathetisch aufgeblasene Gebilde, deklamierende Puppen vorführt. Man denke etwa an die in maßlosen Greueln schwelgenden, mit ihren Unthaten renommierenden Helden in den Tragödien Senecas,[1]) sodann an die deutschen Dramen vor Lessing, z. B. an Gottscheds Sterbenden Cato oder Weißes Richard III. Die Nachahmer Schillers, z. B. Theodor Körner, hier und da auch Friedrich Halm, sind gleichfalls von diesem Fehler nicht frei. Sodann aber darf der Dichter seine Personen im Laufe ihrer Entwickelung nicht im Widerspruch mit den ihnen nun einmal beigelegten Eigenschaften sprechen uud handeln lassen. Ein solches Herausfallen aus ihrem Charakter ist für die Wirkung, die von der tragischen Person ausgeht, störend oder gar vernichtend. Wenn der grundbrave, edle Götz sich entschließt, Anführer der aufständischen Bauern zu werden, so ist dies störend; ebenso wenn Dr. Loth bei Hauptmann unmittelbar nach dem ergreifenden Liebesstammeln des vierten Aktes sein Verhältnis zu Helene in kurzer, gefühlloser, abstrakter Art löst. Hierher gehört es auch, wenn eine Person des Dramas statt aus

1) Vgl. Otto Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung. Stuttgart 1892. Bd. 3, S. 72.

Charakter und Lage heraus, vielmehr für das Publikum spricht. Der Dichter legt der Person Worte in den Mund, die lediglich darauf berechnet sind, das Publikum zu spannen oder zu belustigen. Mehr noch als in der Tragödie kommt dieses Spielen für das Publikum im Lustspiel vor. Es sollte daher kein Schriftsteller, der über die Technik des Dramas schreibt, die Vorschrift, das Publikum zu spannen, zu unterhalten, zum Lachen zu bringen, als die hauptsächliche oder gar einzige Norm bei der Komposition eines Dramas hinstellen.[1]) Dadurch würde das Sprechenlassen für das Publikum auf Kosten natürlicher Charakterentwickelung förmlich großgezogen.

Selbstverständlich ist die Forderung der natürlichen seelischen Entwickelung immer mit der Weitherzigkeit zu verstehen, die aus der Einsicht entspringt, daß die Psychologie der Dichtung mit der des wirklichen Lebens keineswegs völlig übereinzustimmen braucht. Eine potenzierte Welt, eine Welt von Übermenschen bedarf auch einer demgemäß veränderten Psychologie; und Abkürzungen, Zusammendrängungen, Vereinfachungen der psychologischen Entwickelung wird auch der Dichter, der nicht im potenzierenden Stile dichtet, anwenden müssen.

1) Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. Berlin 1895. S. 18 ff., 51 ff., 63. Die ernsten Ansichten, die der Verf. über die sittliche Aufgabe der Kunst hat (S. 226 ff., 235 ff.), stehen in seltsamem Widerspruch zu seinem Bemühen, dem Dichter immer und immer wieder kluge Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Publikums einzuschärfen.

Sechzehnter Abschnitt.

Die subjektive Wirkung des Tragischen.

Vom tragischen Eindruck war im Grunde schon in allen bisher gepflogenen Erörterungen über das Tragische die Rede. Wurde das Tragische in seine Seiten zergliedert, so lag darin zugleich der Sinn, daß diese verschiedenen Seiten notwendig seien, um den charakteristischen Eindruck des Tragischen zustande zu bringen. Und wurde das Tragische in seine verschiedenen Arten und Unterarten zerlegt, so war damit immer zugleich die Meinung verknüpft, daß einer jeden dieser Gestalten ein eigentümlich gearteter, wertvoller Eindruck entspreche. Ja im Grunde besitzen alle bisher gegebenen Betrachtungen ihre letzte Rechtfertigung darin, daß sie auf Herausarbeitung, Umgrenzung, Sicherstellung eines hervorragend charakteristischen und eben darin menschlich wertvollen Gefühlskomplexes abzielen. Stellung der bisherigen Untersuchung zu dem Gegenstande dieses Abschnittes.

Was nun bisher nur implicite vorkam, soll in diesem Abschnitt ausdrücklich behandelt werden. Ich fasse jetzt das Tragische an seiner subjektiven Seite: es soll die Wirkung, die das Tragische auf das aufnehmende Subjekt ausübt, in ihre verwickelte Zusammensetzung verfolgt werden. Erst so wird dem subjektiven Eindruck sein volles theoretisches Recht zu teil. Die objektive und die subjektive Betrachtung des Tragischen müssen einander ergänzen (vgl. S. 7). Bedeutung der folgenden Untersuchung.

Vor allem gilt es, den tragischen Eindruck in seiner allen besonderen Ausgestaltungen zu Grunde liegenden Form zu zer-

gliedern. Auf die Besonderungen und Spaltungen des tragischen Eindrucks je nach den verschiedenen Arten des Tragischen werde ich nur nach einigen wichtigen Richtungen hin eingehen. Insbesondere werden diejenigen Eigentümlichkeiten nicht übergangen werden dürfen, zu denen sich der subjektive Eindruck durch den Unterschied der befreienden und niederdrückenden Art und durch die verschiedenartige Stellung des Tragischen zur Schuld entwickelt. Hauptsache jedoch wird die Betrachtung der allgemeinen Beschaffenheit des tragischen Eindrucks bleiben.

Methode: Verbindung von Analyse und Synthese.

Daß der tragische Eindruck eine verwickelte Mischung aus starken Unlust- und Lustgefühlen darstellt, lehrt schon das oberflächlichste Hinsehen. Es wird sich daher in diese Mischung am besten dadurch Klarheit bringen lassen, daß die Unlust- und die Lustgefühle für sich besonders herausgehoben und auf verschiedene Seiten gestellt werden. Der tragische Eindruck soll nach Weh und Wonne, nach Nacht und Licht auseinandertreten. Doch ist hiermit die Aufgabe rücksichtlich der subjektiven Wirkung des Tragischen nicht völlig erledigt. Der tragische Eindruck besteht ja doch in einem Zusammentreten der verschiedenen Gefühle, in mannigfaltigen Verknüpfungen zwischen ihnen. So muß zu jener Analyse die Synthese hinzutreten: es ist zu zeigen, in welcher Weise sich die Leid- und Lustgefühle, in die der tragische Eindruck zerlegt wurde, miteinander verschlingen.

Zwei Arten ästhetischer Gefühle: 1. Gegenständliche Gefühle.

Noch zwei Vorbemerkungen sind nötig. Erstlich ist, wie bei jedem ästhetischen Eindruck, so auch hier, darauf zu achten, daß es zwei Arten ästhetischer Gefühle gibt: gegenständliche, in die künstlerischen Gestalten hineinobjektivierte und ungegenständliche, ausschließlich subjektiv bezogene Gefühle. Beide Arten der Gefühle begleiten das ästhetische Anschauen ununterbrochen. Die Gefühle der ersten Art haben wir nicht um ihrer selbst willen; sie sind lediglich dazu da, um in die Gegenstände, die uns der Künstler vor die Sinne oder die Phantasie führt, hineinprojiziert zu werden. Wir füllen die Gegenstände mit ihnen aus, wir geben ihnen die Bedeutung, die Seele der Gegenstände

zu sein. Romeo und Lear, Wallenstein und Faust wären für uns bloße Puppen und Hülsen, wenn wir erstens nicht die Leidenschaften, die der Dichter in den von ihnen gesprochenen Worten ausdrücken will, miterlebten, und wenn wir zweitens das so Mit- und Nachgefühlte nicht als von ihnen erlebt betrachteten. Nur dann verstehen wir jene Gestalten, wenn sich in unserer eigenen Brust etwas von Liebesglück und Liebesweh, von Kränkung, Abscheu, Verzweiflung, von kühnem Streben nach Macht, von Wissens- und Lebensdurst abspielt und diese unsere Innenvorgänge als Gehalt der fremden Gestalten angesehen werden. Diese Gefühle gelten uns sonach nur als Mittel, um uns die fremden Gestalten verständlich und seelenvoll zu machen. Man könnte sie auch als beseelende Gefühle bezeichnen.

Wollte ich diese Gefühle genauer beschreiben und analysieren, so würde sich herausstellen, daß es sich hierbei um Gefühle in Form der Reproduktion, nicht um wirklich und ursprünglich erlebte Gefühle handelt. Ein reicher Schatz von wirklich erlebten Gefühlen muß in uns als Grundlage und Material vorhanden sein. Diesen Schatz ziehen wir nun heran, um seine Bestandteile abbildlich in uns wiederzuerzeugen und mit diesen Abbildern nach Maßgabe dessen, was uns der Künstler vorführt, allerhand Steigerungen, Abschwächungen, Abtrennungen, kurz Umformungen vorzunehmen. So sind es also letzten Endes immer Gefühlsreproduktionen, Abbilder von Gefühlen, was hier vorliegt. Hierzu tritt aber dann das Weitere, daß wir diese umgeformten abbildlichen Gefühle nicht auf unser eigenes Subjekt, sondern unmittelbar auf den fremden Gegenstand beziehen. Wir versetzen uns nicht selbst, sondern die Gestalten des Kunstwerkes in die durch die umgeformten Gefühlsabbilder bezeichneten Lagen. Von dieser projizierenden, beseelenden Thätigkeit war soeben die Rede. Reproduktion und Projektion.

Wesentlich anders verhält es sich mit den Gefühlen der zweiten Art. Hier kommt die subjektive Aufnahme des Kunstwerks, die Art der Veränderung in Betracht, die das Kunstwerk 2. Ungegenständliche Gefühle.

in dem seelischen Befinden des aufnehmenden Subjektes hervorbringt. Man kann diese Gefühle auch als Reaktionsgefühle bezeichnen. Was wir beim Anschauen des Kunstwerkes an Beruhigung, Beglückung, Aufregung, Erschütterung erfahren, das alles gehört hierher. Hier liegen sonach nicht hinausprojizierte, sondern auf unser eigenstes Ich bezogene, auch nicht abbildliche, sondern ursprünglich und echt erlebte Gefühle vor.

Diese Gefühle der zweiten Art meint man, wenn man von dem Eindrucke eines Kunstwerkes spricht. Die Gefühle der ersten Art gehören zum Kunstwerke selbst; erst durch sie wird uns überhaupt das Kunstwerk ein verständlicher Gegenstand. Die Seele des Kunstwerks ruht nirgend anderswo als in unseren beseelenden Gefühlen. Doch liegt wegen der engen Verflochtenheit der beiden Arten ästhetischer Gefühle die Gefahr nahe, in den Eindruck eines Kunstwerkes auch Gefühle der gegenständlichen Art hereinzuziehen. Schon um dieser Versuchung vorzubeugen, ist es gut, sich den Unterschied beider Gefühlsarten klargemacht zu haben.

Umfang der folgenden Analyse.

Die zweite noch nötige Vorbemerkung betrifft den Umfang der anzustellenden Analyse. Der Eindruck, den eine tragische Dichtung hervorbringt, enthält natürlich auch eine Menge Bestandteile in sich, die nicht dem Bereiche des eigentümlich Tragischen entstammen, sondern allem, was ästhetisch wirkt, mehr oder weniger zukommen. Diese allgemeine künstlerische Seite des tragischen Eindrucks ist freilich von großer Wichtigkeit. Durch sie hebt sich der tragische Eindruck ja erst aus der Masse der stofflichen, an die schwere Wirklichkeit geketteten Gefühle heraus und empfängt die Weihe der Kunst. Doch will ich dies allgemein Ästhetische des tragischen Eindrucks in dem Gange der Hauptuntersuchung nicht berücksichtigen. Es kommt ebensosehr dem Eindruck des Anmutigen, Idyllischen, Komischen u. s. w. zu und bildet daher mehr einen Gegenstand für die allgemeine Ästhetik. Doch wird allerdings eine Nebenfrage mich dahin führen, den allgemeinen künstlerischen Elementen im tragischen Eindruck wenigstens einige Worte zu widmen.

Will man die unlustvollen Bestandteile des tragischen Eindrucks kennen lernen, so bieten sich zunächst diejenigen Unlustgefühle dar, die unmittelbar durch das Einzelschicksal der tragischen Person erregt werden. Eine weitere Betrachtung wird den Unlustgefühlen gewidmet sein, die sich auf das allgemeine Menschenlos, auf den Weltlauf, auf den Sinn des Lebensrätsels beziehen. Und endlich wird in Betracht zu ziehen sein, wie das aufnehmende Subjekt unter dem Einfluß dieser beiden Arten von Unlustgefühlen sein eigenes Schicksal fühlt, wie es in seinem Selbstgefühle berührt wird. Und genau derselben Einteilung unterliegen die Lustgefühle im Tragischen. Wir können sonach — um kurze Bezeichnungen zu haben — im tragischen Gefühlskomplex die persönlichen Gefühle, die Weltgefühle und die Ich-Gefühle unterscheiden. Dreiteilung der tragischen Unlust- und Lustgefühle.

Was die Unlustgefühle der ersten Form betrifft, so ist es dabei einerlei, ob sie durch die tragische Hauptperson oder durch Nebenvertreter des Tragischen in einer Dichtung erregt werden. In jedem Falle kommt es dabei vor allem auf die Schmerzen, Kämpfe und den Untergang der tragischen Personen an: wir werden angesichts dieser Vorgänge von einem Wehe mannigfaltiger Art erfüllt. Dieses Wehegefühl, das sich unmittelbar auf die Leiden der tragischen Person bezieht, bildet einen Hauptbestandteil in dem Eindruck des Tragischen. Unlustgefühle: 1. auf das Einzelschicksal bezogen.

In doppelter Form äußert sich dieses durch das Leid der tragischen Person erregte Wehegefühl: jenachdem es sich auf ihr gegenwärtiges oder auf ihr zukünftiges Leid bezieht. Insofern unser Wehegefühl durch das gegenwärtige Leid erregt wird, bezeichne ich es als Mit-Leiden (ich sage absichtlich so, und nicht Mitleid); insofern es sich auf das von uns vorausgesehene zukünftige Leid bezieht, nenne ich es Voraus-Leiden. Zwei Formen.

Das Mit-Leiden mit dem unglücklichen Helden hat nun wieder mannigfaltige Formen. Es tritt keineswegs immer in der Form des Mitleids auf. Ich nehme an: der kämpfende Mensch steht in allen seinen Schmerzen stark und unerschüttert da; er a) Mit-Leiden.

ist nicht verzweifelt, klagt auch nicht; die Schmerzen dienen nur dazu, um seine Tapferkeit, sein Heldentum um so glänzender zu entfalten. Angesichts von Leiden, die so ertragen werden, fühlen wir nicht Mitleid, oder es wird doch das Mitleid durch eine andere Art des Wehegefühls weitaus überwogen. Das Mit-Leiden hat in solchen Fällen selbst etwas Starkes, Mutiges an sich; es ist ein Mit-Leiden der Kraft und nicht weiches Hinschmelzen; wir fühlen, indem wir mit leiden, uns zugleich von Hochachtung, Bewunderung, Staunen erfüllt. Es wäre gekünstelt, dieses mit dem Gefühl der Stärke verbundene Mit-Leiden in das Mitleid einbeziehen zu wollen. Dem Prometheus des Äschylos oder Byrons Lucifer gegenüber trägt das Mit-Leiden der Hauptsache nach nicht das weiche, gelöste, hingebungsvolle Gepräge des Mitleids.

Mitleid: ein Unterfall.

In anderen Fällen dagegen — und sie bilden wohl die Mehrzahl — erregt die tragische Person in uns Mitleid im eigentlichen Sinne des Wortes. Es ist überall dort der Fall, wo die tragische Person in uns vorwiegend die Empfindung erregt, wie sehr sie überhaupt oder in dieser Lage dem Schmerze offen stehe, wie leicht und tief er in ihr Eingang finde, welche Qualen und Zerrüttungen er anrichte; kurz wo uns das Gefühl von der Schmerzempfindlichkeit der vom Unheil getroffenen Person überwältigt. In solchen Fällen nimmt das Mit-Leiden jenen weichen, hinschmelzenden, Thränen nahelegenden Charakter an, der das Mitleid kennzeichnet. Aristoteles findet besonders solche Stoffe Mitleid erregend, wo der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet.[1]) In der That sind gerade solche Unthaten geeignet, im Zuschauer das Gefühl von dem Preisgegebensein der dabei beteiligten Personen an den Schmerz in lebhaftester Weise zu erzeugen. Und auch in einer anderen, allgemeineren Bemerkung des Aristoteles ist etwas Wahres. Er sagt, daß wir dem unverdient Leidenden

1) Aristoteles, Poetik, Kap. 14.

Mitleid spenden.[1]) Jedenfalls ist das unverschuldete Leiden ein günstiger Fall für Erweckung des Mitleids, da der unverdient Leidende in der Regel dem Schmerze besonders offen steht und ihm oft wehrlos hingegeben ist. War in jenen Fällen dem Wehegefühl bewunderndes, staunendes, uns stählendes Emporblicken zugesellt, so verknüpft sich in Lagen dieser zweiten Art mit ihm etwas von hingebender, herzöffnender Liebe. So hat das Mitleid etwas Sichlösendes, Weichfließendes, Überquellendes, Zitterndes, bang Umschließendes, was jenem Wehefühl der ersten Art fremd ist. Sehen wir den gewaltigen Lear, an dem jeder Zoll ein König war, zerbrochen, von Qualen überwältigt, dem Jammer des Wahnsinns verfallen, so werden wir von Mitleid durchweicht und durchschüttelt. Ein anderes Beispiel für tiefe, fast leidenschaftliche Mitleidserregung bietet Goethes Gretchen in der Kerkerszene. Wagners Walküre hat zwei Szenen, die uns im höchsten Grade zu Mitleid stimmen: erstlich die Szene, wo Siegmund von Brünnhilde sein Todeslos verkündet erhält, und dann jene, wo Brünnhilde wegen ihres herrlich eigenmächtigen Verfahrens von Wotan ihre Strafe empfängt.

Entsetzenvolles Mit-Leiden.

Doch noch in anderer Form zeigt sich das Mit-Leiden. Ich habe solche Fälle vor Augen, wo die tragische Person in Verbrechen und Gemeinheit herabstürzt und zu einem Zerrbilde des Menschlichen wird. Solchen Menschen gegenüber wird wohl auch Mitleid vorhanden sein; zugleich aber empfinden wir Entsetzen, Grauen, Abscheu. Und in vielen Fällen liegt in diesen Gefühlen das Übergewicht. Wenn wir Macbeth sich in blutigen, himmelschreienden Verbrechen verhärten sehen, so wird unser Mitleid sicherlich durch Gefühle überwogen, die sich durch entsetzenvolle Abkehr von dem Frevler charakterisieren. Das Mitleid vereint uns mit seinem Gegenstande; das Gefühl der Wesensverwandtschaft liegt ihm zu Grunde. Hier findet das Gegenteil statt: zwischen Macbeth und uns fühlen wir eine immer gewaltigere

1) Aristoteles, Poetik, Kap. 13.

Kluft sich aufthun; den Gefühlen, die wir zu ihm hegen, wohnt die Tendenz des Fernhaltens, Sichabkehrens, Fliehens, Zurückstoßens inne. In so starkem Gegensatze befindet sich dieses Wehegefühl zum Mitleid. Oder man stelle sich die Qualen, Zerrüttungen, Verödungen, kurz den ganzen furchtbaren Umsturz vor, den Grabbes Herzog von Gothland in sich erfährt. Ohne Zweifel macht sich hier im Leser das Mitleid sehr stark geltend; aber weit stärker noch ist das Grauen, das wir vor der kolossalen Entartung und Verwüstung dieses einst so herrlichen Menschen empfinden.

b) Voraus-Leiden (Furcht).

Gehört das Leid der tragischen Person nicht der Gegenwart an, sondern erst der Zukunft, so tritt an Stelle des Mit-Leidens das Voraus-Leiden, die Furcht. Wir ahnen oder wissen, daß der tragischen Person schweres Leid oder gar Verderben bevorsteht, wir sehen die furchtbare, verschlingende Macht immer näher rücken, wir fürchten für den Helden. Es handelt sich hier also nicht um Furcht vor dem Helden, sondern um Furcht für ihn. Dramen wie König Ödipus oder die Braut von Messina steigern dieses Gefühl bis zum äußersten. Der Liebesbund zwischen Lohengrin und Else bei Wagner ist an die Bedingung geknüpft, daß sie unbedingten Glauben an ihren Geliebten habe und darum ihn nicht nach Namen, Stellung, Herkunft frage. Zugleich aber wird die Versuchung und Gefahr für Else, die verhängnisschwere Frage zu thun, immer größer und größer. So schauen wir mit steigendem Bangen die Zertrümmerung des überschwenglichen Glückes beider voraus.

Zwei Fälle.

Zwei Fälle heben sich hier besonders hervor. Das eine Mal weiß die tragische Person nichts von der Gefahr, in der sie sich befindet; ahnungslos, im Gefühl der Sicherheit, im Wahne des Gelingens schreitet sie weiter. Der Zuschauer dagegen ist eingeweiht in das ihr drohende Leid und Verderben. Hierbei gibt es wieder mehrere Möglichkeiten. Die Gegenmacht geht geheim vor, unterwühlt den Boden, stellt Fallen. Octavio verheimlicht vor Wallenstein seine vernichtenden Ränke, Alba vor Egmont die Falle, in die er ihn lockt. Es kann aber auch vor-

kommen, daß nur die Befangenheit und Verblendung der tragischen Person diese hindert, die Gefahr, vor der sie steht, gewahr zu werden. So ist es bei Lear, der den beiden Töchtern vertraut.

Der zweite Fall tritt dort ein, wo das tragische Individuum selbst die schweren Stürme vorausahnt oder voraussieht, die es erschüttern oder gar hinwegfegen werden. Dabei ist es möglich, daß sich das Individuum auch gegenwärtig schon in tragischem Leid befindet. Zugleich aber ahnt oder weiß es, daß zu dem Leid der Gegenwart neues und schwereres Leid hinzukommen werde. In diesem Falle geht im Zuschauer beides zugleich vor: Mit-Leiden und Voraus-Leiden. Als Coriolan sich entschließt, den Bitten der Mutter Gehör zu geben und den Krieg gegen die Vaterstadt einzustellen, sieht er voraus, daß ihm dies Gefahr, wenn nicht den Tod bringen werde. Indem wir seine Brust von den Stürmen der gegenwärtigen Lage erschüttert sehen und Mitleid empfinden, werden wir zugleich, in Vorausahnung der drohenden Gefahr, von Furcht für ihn bewegt. Dieses Beispiel kann uns auch lehren, daß der Furcht im Gemüte des Zuschauers nicht notwendig Furcht im Gemüte des Helden, der sein Verderben voraussieht, zu entsprechen braucht. Coriolan sieht völlig furchtlos die Gefahr vor sich aufsteigen. In anderen Fällen dagegen ist die Seele der tragischen Person selbst von Bangen und Furcht vor dem vorausgeahnten Unheil erfüllt. So ist es bei Grillparzers Medea, wo sie Jason vergeblich von der Erbeutung des Vließes abzuhalten sucht, oder bei Hebbels Judith, wo sie vor dem Antreten des verhängnisvollen Ganges im Gebete ringt. Beides, Mit-Leiden und Voraus-Leiden, weiß Mickiewicz in uns aufs äußerste zu steigern, wo er in den Dziady die satanischen Mißhandlungen, welche der Zar über die Polen verhängt, mit einer Racheglut, Hassesschärfe und einem heiligen Zorn ohne Gleichen schildert.

Übrigens erzeugt keineswegs jedes verderbenbringende Leid der tragischen Person Wehegefühle im Leser. Ist es ein Frevler, den Leid und Untergang als Strafe trifft, so überwiegt weitaus

Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens.

die Befriedigung über die Vergeltung und Gerechtigkeit. Und umgekehrt: wenn wir den Verbrecher zu Gelingen und Glück emporsteigen sehen, so antworten wir mit Unlustgefühlen. Es ist moralische Mißbilligung in verschiedenen Formen, was diesen Unlustgefühlen zu Grunde liegt. Ich führe dies nicht an, um hierauf einzugehen, sondern nur um darauf hinzuweisen, wie sehr man sich auf unserem Gebiete vor Verallgemeinerungen hüten müsse. Besonders das Tragische des Verbrechens, aber auch schon bis zu gewissem Grade das Tragische der schweren, dem Frevel nahekommenden Schuld bedingt, wie rücksichtlich der objektiven Zusammensetzung, so auch in Bezug auf den subjektiven Eindruck starke Abweichungen von den grundlegenden Aufstellungen. Auf diese Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens wird dieser Abschnitt noch mehrere Male hinzuweisen haben. Es liegt eben in ihm ein Seitenzweig des Tragischen vor (S. 182).

Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht.

Wiewohl die Gefühlswirkung des Tragischen erst zum kleineren Teile betrachtet wurde, so leuchtet schon hier ein, daß die aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht als den beiden tragischen Gefühlen nicht ausreicht. Wir sahen: das Mit-Leiden äußert sich in Formen, die keineswegs immer als Mitleid bezeichnet werden dürfen. Weder das Mit-Leiden der mutigen Art (S. 359 f.) noch das Grauen und der Abscheu lassen sich unter den Begriff des Mitleids bringen. Ebensowenig aber läßt sich das Grauen und Entsetzen, das wir vor entarteten, verwüsteten Menschen empfinden, ohne künstlich zu werden, einfach als Furcht hinstellen; geschweige daß Aristoteles die Furcht in einem Sinne faßte, der dies rechtfertigen könnte. Die fernere Analyse des tragischen Eindrucks wird aber noch eine Fülle weiterer Belege dafür bringen, daß mit Mitleid und Furcht die tragischen Gefühle auch nicht entfernt in erschöpfender Weise bezeichnet sind. Sodann aber leidet die Zusammenstellung von Mitleid und Furcht bei Aristoteles an dem schweren Mangel der Unbestimmtheit. Aus seiner Darstellung geht weder hervor, auf welche genaueren Gegenstände sich Mitleid und Furcht beziehen, noch auch in welchem Verhältnisse

sie zu einander stehen.[1]) Wie wäre denn auch sonst in diesen Dingen, die, wenn sie nur überhaupt zum Ausdruck gebracht wären, sich nur schwer mißverstehen ließen, die schreiende Uneinigkeit der Erklärer des Aristoteles zu verstehen?

Es wäre ungerecht, Aristoteles aus der angedeuteten Magerkeit und Unbestimmtheit einen Vorwurf machen zu wollen. Bedenkt man, daß die Theorie des Tragischen damals in ihren ersten Anfängen stand, so wird man vielmehr für das Eindringende und Scharfe, das seine Unterscheidungen und Zergliederungen an sich tragen, Bewunderung haben müssen. Auch darf man nicht vergessen, daß die ganze Denkungsweise und Weltanschauung des Aristoteles nicht geeignet war, zu einer erschöpfenden, verständnistiefen Würdigung des geheimnisvollen, feierlich religiösen Charakters der Tragödien des Äschylos und Sophokles zu führen. Es hieße, Unmögliches von Aristoteles verlangen, wenn man von ihm ein kongeniales Verständnis der Gemütserschütterungen, wie sie die Tragödie seines Volkes hervorrief, erwartete. Schwerer dagegen ist es begreiflich, daß auch heute noch, nachdem doch die Erfahrung vom Tragischen unvergleichlich reichhaltiger und die psychologische Analyse gewandter und feiner geworden ist, in der Theorie des Tragischen häufig der Gedanke vertreten wird, daß mit der Hervorhebung von Furcht und Mitleid der tragische Eindruck vollkommen treffend oder wenigstens in der Hauptsache erschöpfend wiedergegeben sei. Besonders nachdrücklich hat in der letzten Zeit Baumgart diese Ansicht verfochten. Er ist der Überzeugung, daß wir uns in der Auffassung vom Wesen der Tragödie durchaus in den Gedankenbahnen Aristoteles und Lessings bewegen müssen.[2]) Mir will umgekehrt scheinen, — und dieses

1) Überzeugend legt dies Julius Walter in der „Geschichte der Ästhetik im Altertum“ (Leipzig 1893), S. 612 ff. dar. Man vergleiche auch Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 242 ff.

2) Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 423. — Jacob Bernays sagt: in der Erregung von Mitleid und Furcht das Geheimnis der tragischen Kunst herauserkannt zu haben, sei das unvergängliche Verdienst des Aristoteles (Zwei

ganze Buch soll es darthun — daß die Theorie des Tragischen, gemessen mit Maßstäben, wie sie an die moderne Ästhetik angelegt werden dürfen, eine kümmerliche bliebe, wenn sie auf dem Boden von Aristoteles und Lessing verharren wollte. Hiermit verträgt sich vollkommen die freudige Anerkennung, daß diese Denker für ihre Zeit in der Ästhetik Großes, ja Staunenswertes geleistet haben. Was übrigens Lessing betrifft, so ist er noch einseitiger als Aristoteles, indem er das Mitleid als den wahren, entscheidenden tragischen Affekt zu betrachten geneigt ist.[1])

Lustgefühle: 1. auf das Einzelschicksal bezogen.

Wenden wir jetzt unsere Blicke auf die lustvollen Regungen, die das Einzelschicksal der tragischen Person in uns erzeugt (vgl. S. 359), so ist dabei ohne weiteres zugestanden, daß schon die soeben angeführten unlustvollen Elemente starke Zumischungen von Lust enthalten. Besonders das Mit-Leiden, sowohl das gestählte

---

Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880. S. 72). Auch wenn man wie Klein (Geschichte des Dramas, Bd. 1, S. 13 ff.) das Wesen von Mitleid und Furcht zu gewaltigen, geheimnisvollen Affekten erweitert und vertieft, gelingt es nicht, dem Eindruck des Tragischen gerecht zu werden. Auch Groos bekennt sich, was die Analyse der tragischen Unlustgefühle betrifft, zu der Ansicht, daß vor der Gewalt dieser beiden Affekte alle anderen Regungen schmerzlicher Art verschwinden (Einleitung in die Ästhetik, S. 352).

1) So ist es in der mit dem 74. Stück der Hamburgischen Dramaturgie beginnenden Auseinandersetzung, in der sich Lessing in der bekannten Weise mit der aristotelischen Furcht- und Mitleidslehre beschäftigt. Bedeutend einseitiger noch läßt er sich in dem Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn aus. Hier bemüht er sich wiederholt, mit sich darüber ins Reine zu kommen, wie sich die Affekte der Furcht und insbesondere der Bewunderung zum Mitleid verhalten. Immer aber ist er der Ansicht, daß sich Furcht und Bewunderung auf Mitleid zurückführen lassen (in den Briefen vom 13. und 28. November und vom 18. Dezember 1756). Derselben Ansicht ist Mendelssohn: er verwirft die Einteilung der tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleid; vielmehr sei, so glaubt er, der Schrecken auf das Mitleid zurückzuführen (Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Moritz Brasch. Leipzig 1880. Bd. 2, S. 79, 111 f. [in den Briefen über die Empfindungen und in der Rhapsodie über die Empfindungen]). Auch Schiller ist nicht frei von einseitiger Betonung des Mitleids.

als auch das hinschmelzende, schließt nicht geringe Lustgefühle in in sich. Doch würde eine Abgrenzung, die sich hierauf einlassen wollte, schon wegen ihrer Weitläufigkeit hier unzweckmäßig sein. Jedenfalls ist das Mit-Leiden in dem dargelegten Sinne, soweit es sich nicht etwa um ein roh und unkünstlerisch fühlendes Publikum handelt, weitaus überwiegend unlustvoll.

Absonderung untragischer Lustgefühle.

Was nun die eigentlichen Lustgefühle betrifft, so gilt es zunächst solche abzusondern, die nur in einem weiteren Sinn als tragisch gelten dürfen. Das tragische Individuum befindet sich nicht immer sofort zu Beginn der Dichtung in Leid und Jammer. Oft sehen wir es eine lange Strecke hindurch in hoffnungsvollem, befriedigtem Streben und begleiten es mit freudiger Teilnahme. Mögen wir auch das kommende Unheil fürchtend ahnen, so wird doch dadurch jenes hoffende, freudige Mitempfinden nicht einfach weggewischt. Nur eine Schmälerung und Trübung des lustvollen Gefühls tritt ein. Es ist klar, daß die auf diese Weise entstehenden Lustgefühle strenggenommen nicht zum tragischen Eindruck geschlagen werden dürfen. Denn die Vorgänge, denen sie entsprechen, fallen noch nicht in die tragische Entwickelung selbst hinein. So begleiten wir Isabella in der Braut von Messina, Sappho, Ottokar längere Zeit mit gehobener, beglückter Teilnahme, ehe eine entschiedene Wendung zu tragischen Leidgefühlen eintritt.

Vorübergehende Lustgefühle.

Doch kann auch Hoffen und Gelingen vorübergehend in dem tragischen Verlauf selbst vorkommen. Oft scheint noch hart vor dem Untergange die Sache sich für den Helden gut zu wenden. Wenn Pater Lorenzo jenes gewagte Mittel ausgedacht hat, das Romeo und Julia doch noch vereinigen soll, so bemächtigt sich, bei allem bangen Mißtrauen, doch zugleich Mithoffen unserer Seele. Andere Male flicht sich in die verderbenvolle Entwickelung ein Aufstieg zu Glück, Macht, Ruhm, Liebe; der Held weiß nicht, daß sich Fluch und Untergang daran knüpfen werde, und auch der Leser kann es zunächst vielleicht nur dunkel ahnen. Jason bei Grillparzer erringt nach einer Reihe tragischer Kämpfe die beiden Ziele seines Strebens: das Vließ und Medea, und wir

begleiten, bei allem Grauen vor den hierdurch geschaffenen tragischen Gefahren, dieses siegreiche Erobern mit schwellendem Stolze. Man sieht: hier handelt es sich um Lustgefühle, die durch gewisse Wendungen im tragischen Vorgange selbst erregt werden. Sie gehören daher, im Gegensatze zu jenen früheren, dem tragischen Eindrucke selber an.

Erhebungsgefühle.

Noch enger indessen sind mit dem tragischen Eindruck diejenigen Lustgefühle verbunden, die durch die erhebenden Momente, die sich im Leid und Untergang der tragischen Person geltend machen, erzeugt werden. So unentbehrlich für das Tragische die erhebenden Momente sind, so unentbehrlich ist auch diese Art der Lustgefühle. Den vorher behandelten Lustgefühlen dagegen kommt Unentbehrlichkeit nicht zu. Es handelt sich hier um Lustgefühle höchst mannigfaltiger Art. Im elften Abschnitte haben wir die Fülle von Möglichkeiten kennen gelernt, wie dem Furchtbaren, was der tragische Untergang mit sich führt, entgegengewirkt werden könne. Allen jenen verschiedenen Arten und Weisen der Erhebung, Befreiung, Reinigung, Erlösung entsprechen besondere Lustgefühle: dem kühnen Trotz, der stoischen Gefaßtheit, der ehrfurchtsvollen Ergebung, der Ablösung vom Leben, der moralischen Reinigung, dem Glauben an eine siegreiche Zukunft, dem triumphierenden Eingehen in den Tod u. s. w. Dementsprechend treten die teilnehmenden Lustgefühle in mutiger oder weicher, in erregter oder ruhiger, in moralischer oder einfach eudämonistischer Form auf, bald mehr von Bewunderung und Ehrfurcht, bald mehr von Liebe und Rührung begleitet. Es wäre überflüssig, nachdem im elften Abschnitte die erhebenden Momente von ihrer gegenständlichen Seite aus genau durchgegangen worden sind, nun auch auf die entsprechenden Gefühle genau einzugehen. Die Sache liegt zu einfach, als daß dies nötig wäre. Dem tapferen Trotze des tragisch Leidenden z. B. entspricht auf Seite des Zuschauers ein Teilnehmen von erregter, fester, mutig bejahender Art, der demutsvollen Ergebung hingegen ein stilleres, weicheres Mitempfinden; der moralischen Läuterung

entspricht ein moralisches Billigen, der Ablösung vom Leben das Gefühl des Miterleichtertseins u. s. w. Alle diese Lustgefühle können unter dem Namen der Erhebungsgefühle zusammengefaßt werden.

Soll nun zur Analyse die Synthese treten, so ist vor allem darauf hinzuweisen, daß — abgesehen von den oben abgesonderten Lustgefühlen im weiteren tragischen Sinne — die Lusterregungen mit den entsprechenden Unlustgefühlen sich zu innigen Beziehungen, zu wechselseitigem Herüber- und Hinüberwirken verbinden müssen, wenn der tragische Eindruck nicht lau und lahm sein soll. Besonders gilt dies von den Erhebungsgefühlen in ihrem Verhältnis zu den Gefühlen des Mit-Leidens. Der tragische Eindruck enthält diese beiden Arten der Gefühle nicht als bloßes Nebeneinander; vielmehr ist es so, daß sich das Licht der Erhebungsgefühle an dem Dunkel der teilnehmenden Wehegefühle hebt und schärft, während den Wehegefühlen durch diese Verknüpfung Beruhigung und Verklärung zu teil wird. Doch kann es auch geschehen, daß sie im Kontraste mit jenen nur um so stärker in ihrer nächtlichen, grausigen Beschaffenheit hervortreten. Jedenfalls findet im Gemüt eine spannungsvoll gegensätzliche Auf- und Niederbewegung statt, ein Durchschütteltwerden von wechselsweise vordringenden und zurückweichenden Unlust- und Lustgefühlen; und mehr als das: denn dem Wechsel wohnt zugleich das Streben inne, wenigstens in entscheidenden Augenblicken eine ineinanderschwebende Einheit von Unlust- und Lustgefühl, von Grauen und Wonne, von Nacht und Licht darzustellen. Synthese von Unlust und Lust.

Die beiden Reihen von Gefühlen — die unlust- und die lustvolle — können nun in unabsehbar verschiedenen Verhältnissen zu einander sich entwickeln. Um nur auf eins hinzuweisen: bald geht das Anwachsen der Wehe- und der Erhebungsgefühle mehr Hand in Hand; der Steigerung auf jener Seite entspricht eine Steigerung auf dieser; bald ist es so, daß, wenn sich das Wehegefühl eine längere Strecke in ungemilderter Schärfe entwickelt hat, plötzlich in heftigem Kontrast Erhebungsgefühle befreiend ein- Verschiedene Formen der Synthese.

greifen. Wir sind durch die Seelenpein der sich von Welt und Gott verstoßen fühlenden Jungfrau von Orleans in gesteigertstes Mit-Leiden versetzt worden; da gelingt es ihr endlich, durch die leidenschaftliche Inbrunst ihres Gebetes den Himmel zu erstürmen und die Ketten abzuschütteln; und so erfährt denn plötzlich unser Schmerzgefühl eine Aufhellung und Erlösung. Betrachten wir dagegen Maria Stuart im fünften Akt, so finden wir, daß hier mehr jener erste Fall — das Sichhandinhandentwickeln von Schmerz- und Erhebungsgefühlen — stattfindet.

Natürlich ist das Verhältnis des tragischen Wehes zu den Erhebungsgefühlen wesentlich verschieden, je nachdem ein Tragisches der befreienden oder der niederdrückenden Art vorliegt. Namentlich gegen das Ende hin wachsen in der Tragödie der befreienden Art die Erhebungsgefühle derart an Zahl und Stärke an, daß in dem Gefühlsschlußakkord dem Schmerz erleichternde und beglückende Gefühle als starkes Gegengewicht beigemischt sind. Zuweilen ist diese tragische Endstimmung von unsagbarem Zauber: willig erschließt sich der Schmerz zur Aufnahme der Lust, läßt sich von ihr Druck und Stachel nehmen und linde von ihr durchzittern; und die Lust ihrerseits breitet sich keusch und fast zagend im Schmerze aus, um seinem heiligen Wesen nicht zu nahe zu treten. Dies alles fehlt dem Tragischen der niederdrückenden Art: hier bleibt dem Schmerze die entschiedene Herrschaft, und nur in geringem Grade sind ihm Erhebungsgefühle zugesellt. Der zwölfte Abschnitt hat hierüber genug gesagt.

Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens.

Die Sonderstellung, die dem Tragischen des Verbrechens zukommt, habe ich schon berührt (S. 363 f.). Je ruchloser, entarteter, verhärteter der Verbrecher ist, um so mehr tritt das charakterisierte Verhältnis von Leid- und Erhebungsgefühlen zurück. Zwar empfinden wir auch angesichts der Ruchlosigkeiten des Bösewichts etwas von Mitleid und Erbarmen; aus seiner Seele heraus thut uns seine Gesunkenheit menschlich weh. Aber überwiegend ist eine andere Form des Mit-Leidens: der sittliche Abscheu, die sittliche Empörung, das unbefriedigte Verlangen nach

sittlicher Vergeltung. Und kommt dann Jammer und Verderben über den Bösewicht, so fehlt es zwar auch hier nicht gänzlich an der Wirkung, die sonst tragisches Leid ausübt. Besonders wenn die Pein, die an ihm rüttelt, einen hohen Grad erreicht, werden wir teils von Mitleid erfaßt, teils, wofern er den Schmerzen Tapferkeit, Ruhe, Gleichmut entgegensetzt oder von ihnen einen veredelnden Einfluß erfährt, zu Erhebungsgefühlen angeregt. Indessen tritt diese Wirkung doch zurück vor der sittlichen Befriedigung, mit der wir Leid und Verderben des Bösewichts als gerechte Strafe empfinden. Was sonach den Eindruck, den das Tragische des Verbrechens hervorruft, von dem sonstigen tragischen Eindruck unterscheidet, ist das Vorherrschen zweier sittlicher Gefühle: der sittlichen Unlust, die durch den Anblick des Verbrechens erzeugt und — so darf ich hinzufügen — durch das mit dem verbrecherischen Thun verknüpfte Glück und Gelingen noch erhöht wird, und der sittlichen Lust, die unser Bedürfnis nach Gerechtigkeit und Vergeltung aus dem Anblick des leidenden und untergehenden Verbrechers schöpft (vgl. S. 239). Nach seiner sachlichen Bedeutung ist das Tragische des Verbrechens an einer früheren Stelle (S. 190 f.) gewürdigt worden.

Tragische Gefühle: 2. auf das Weltschicksal bezogen.

Die bisher betrachteten Unlust- und Lustgefühle betrafen die tragische Einzelperson. Nun wissen wir aber: der tragische Vorgang ist schicksalsmäßiger Art, drückt Menschenschicksal, Weltlauf aus, läßt uns ins Lebensrätsel ahnend blicken. So haben wir denn an zweiter Stelle die tragischen Gefühle in ihrer schicksalsmäßigen Vertiefung und Ausweitung zu betrachten. Jetzt erst wird der tragische Eindruck jenes Große, Machtvolle, Überwältigende erhalten, das ihm eine so ausgezeichnete Stellung unter den ästhetischen Gefühlen gibt. Jetzt erst werden wir etwas von umwehendem Geisterhauch, von nachhallendem Geheimnis, von Weltdunkel und Welttiefe zu spüren bekommen.

a) Weltgefühle des Grauens.

Die tragischen Weltgefühle sind gleichfalls aus Unlust und Lust gemischt. Doch werde ich hier nicht so scharf wie vorhin trennen. Am meisten auf Seite der Unlust steht das Grauen,

der Schrecken, das Bangen, das wir vor dem Harten, Rohen, Wilden, dem Widerspruchsvollen, Abgrundartigen, Dunklen des Weltlaufs empfinden. Es wäre Schönfärberei, wenn man angesichts der Schicksale des Ödipus, der Antigone, König Lears, Othellos, Hamlets oder auch Brands, Kaiser Julians bei Ibsen in Abrede stellen wollte, daß Weltgefühle bangster Art zum Kern des tragischen Eindrucks gehören. Besonders wo eine reine, edle Seele von der wilden Wut des Schicksals erfaßt wird, ebenso wo ein großangelegter Mensch von innen her in Zerklüftung, Zerrüttung, Verfinsterung gestürzt wird, natürlich auch wo beides zusammentrifft, dort legt sich ein schwerer, aufregender Druck auf unsere Seele; wir fühlen, an welch schmerzvollen Rissen, an welch gemeinen Widersprüchen, an welch unheimlichem Widersinn das Weltgeschehen leidet. Und nicht bloß etwa das Tragische des niederdrückenden, sondern auch das der befreienden Art vermag solche Gefühle zu erzeugen. Nur zeigt sich in diesem Falle die Welt zugleich von hoffnungweckender, glaubensvoll stimmender Seite.

Nach dem, was über das Tragische der typisch- und der individuell-menschlichen Art gesagt wurde, ist es einleuchtend, daß die tragischen Weltgefühle in stärkerem Maße von jener ersten Form des Tragischen ausgehen. Wo die Tragik der individuellen Art sich bis ins Eigensinnige, bis in einen unwahrscheinlichen Ausnahmefall zuspitzt, dort kann eine Ausweitung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen kaum noch vorkommen. Die Tragik in Hebbels Judith ist von dumpf niederdrückender Art. Das Drama macht uns, wie sich Emil Kuh ausdrückt, „den Eindruck der Nacht, in welcher Fackeln auftauchen, die einen bestimmten Umkreis der wogenden Dunkelheit gespenstisch erhellen“. Trotzdem wird durch diese Tragödie die Weltbeschaffenheit und der Weltlauf weit weniger in nächtliche Beleuchtung gerückt als etwa durch desselben Dichters Maria Magdalena. Und die Ursache liegt darin, daß Judith, wie Kuh richtig sagt, „in die bedenkliche Sphäre der psychologischen Unica hineingehoben

ist".[1]) Oder man denke an Maeterlincks virtuos gemachtes, aber dünnes, nur auf einen einzigen Ton gestimmtes Drama „L' Intruse". Wir fühlen hier den der Mutter nahenden Tod gespenstisch leise, wie ein banges, unfaßbares, aber gewaltiges Etwas, in den Kreis der am späten Abend im Nebenzimmer versammelten Familienmitglieder eintreten. So unheimlich es uns indessen dabei auch zu Mute werden mag, so spüren wir doch die uns beklemmende Bangigkeit als eine ausschließlich individuelle Anwandlung. Denn der Tod tritt uns hier nicht mit dem Gewichte einer Weltmacht entgegen, sondern nur insofern, als Personen von krankhafter Nervenreizbarkeit unter dem Druck der Ereignisse und Umgebung das Eintreten des Todes in das Haus in der Form einer sie anwandelnden Unruhe empfinden. Die Darstellung von allerhand bangen Nervenbebungen, die das Vorgefühl von dem an eine geliebte Person herantretenden Tode in sonderbar überempfindlichen Menschen erzeugt, vermag im Leser keine Weltgefühle zu erregen. Dieses durch den Unterschied der typischen und individuellen Tragik bedingte Mehr und Weniger in der Verallgemeinerung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen gilt auch rücksichtlich aller folgenden Arten tragischer Weltgefühle.

b) Weltgefühle banger Unruhe.

Nicht mehr so stark auf Seite des Unlustvollen stehen die tragischen Weltgefühle dort, wo der tragische Verlauf in uns fragende Unruhe, zagendes Staunen, verwunderndes Ausrufen über das Sonderbare, Dunkle, Rätselhafte des Weltlaufes erweckt. Solche Gefühle entstehen angesichts von Tragödien, in denen das Schicksal rationeller waltet, aber dabei doch ein bedeutender Rest von Geheimnis, Unfaßbarkeit, Befremdlichkeit übrig bleibt. Wenn wir das Steigen und Fallen Wallensteins oder Ottokars, den Wechsel und Wandel von Macht und Größe, Glanz und Glück an uns vorübergehen lassen, so erfüllt uns der Lauf der menschlichen Dinge mit Fragen und Zweifeln, ohne daß wir Antwort und Lösung zu geben wüßten. Der Weltlauf birgt, so scheint

1) Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. Wien 1877, Bd. 1, S. 388 ff.

es, dunkle Rätsel, beklemmende Geheimnisse. Natürlich ist, wenn ich von solchem Eindruck spreche, dabei vorausgesetzt, daß die tragische Dichtung nicht auf einen aufgeblasenen Verstand oder eine kahle Phantasie treffe. Naseweise Alleswisser, naturwissenschaftliche Vernichter aller Geheimnisse werden sich auch über die meisten anderen Seiten an dem tragischen Eindruck, wie er hier gekennzeichnet wird, weit hinausgewachsen dünken. Auch darauf ist hier zu achten, daß, wenn man die Weltgefühle der ersten Art noch zur Not unter die Rubrik „Furcht" bringen konnte, dies hier unmöglich ist. Die Gemütshaltung des Fragens, Zweifelns, Staunens, der Eindruck des Befremdlichen, Sonderbaren, Wunderbaren — dies alles ist etwas anderes als Furcht.

c) Weltgefühle von düsterer Feierlichkeit.

Noch weiter von der Furcht abseits liegt es, wenn uns der tragische Weltlauf den Eindruck des Feierlichen oder gar Heiligen macht und ehrfurchtsvollen Schauder in uns erweckt. Die Furcht flieht den Gegenstand, sucht ihn zu meiden, aus dem Wege zu räumen, eine Annäherung zu hindern; hier dagegen handelt es sich um bejahende Gefühle. Und nicht nur nach seiner versöhnenden Seite kommt dabei der tragische Weltlauf in Betracht; sondern das tragische Schicksal kann auch, sofern es Wunden schlägt und ins Verderben stößt, so dargestellt werden, daß es uns — neben anderen Gefühlen, die es einflößt — auch in jenen feierlichen Ernst versetzt. Das tragische Schicksal erscheint als erhaben über alles menschliche Fragen, Forschen, Rechenschaftfordern; es wirkt wie aus heiligem, düsterm Hintergrunde, wie aus weihevoller, unnahbarer Tiefe heraus. Besonders dort gewinnt der Eindruck des Tragischen diese oder eine ähnliche Färbung, wo dem waltenden Schicksal erhabene Strenge und zugleich das düstere Licht des Weltgeheimnisses gegeben wird. Ich denke dabei besonders an Äschylos. Aber auch an ganz anderen Stellen der Geschichte der Tragödie begegnen uns Dichtungen von derartigen Eindrücken. Ich erinnere an Björnsons Hulda, ein Drama, durch das ein Schicksal von ungeheurer Wucht, zugleich aber von phantasievoller Romantik schreitet.

d) Weltgefühle beruhigender Art.

Liegen diese Gefühle schon mehr nach der Seite der Lust als der Unlust, so gilt dies in noch höherem Maße von den beruhigenden Gefühlen, die sich an den Charakter der Notwendigkeit knüpfen, den die tragischen Geschicke an sich tragen. Jedwedem tragischen Vorgange, wie überhaupt allem menschlichen Geschehen, kommt Notwendigkeit zu. Dagegen wird vom tragischen Dichter die Notwendigkeit der Entwickelung nicht überall gleich hervorgekehrt. Hier nun handelt es sich um solche Fälle, in denen aus dem Ablauf der Ereignisse der stille, in allem Tumult und Kampf friedliche, in allem Wirrsal durchsichtig gesetzliche, allem Trotzen und Jammern gegenüber erhaben unwidersprechliche Charakter der Notwendigkeit besonders eindrucksvoll zu uns spricht. Wir fühlen dann das tragische Weh in etwas wenigstens beruhigt und gelindert. Besonders bei Einfachheit und Durchsichtigkeit der Komposition gelingt es, das ehern Notwendige so hervortreten zu lassen, daß ihm im tragischen Akkord ein milder Ton antwortet. Natürlich muß auch die Lebensanschauung des Dichters etwas nach dieser Seite hin Entgegenkommendes an sich haben, wenn die Notwendigkeit in dieser lindernden Weise wirken soll. Die Antigone des Sophokles, Goethes Iphigenie, Grillparzers Hero und Leander können diese Gefühlswirkung veranschaulichen. Wo dagegen an der durch den tragischen Vorgang hindurchgehenden Notwendigkeit gemäß der dichterischen Darstellung das Gepräge des unerbittlich und unbarmherzig Harten überwiegend hervortritt, dort ist von dieser beruhigenden Wirkung wenig oder nichts zu spüren. So ist es bei den Dichtern, die das Schreckliche, Wehethuende, Marternde, das in gewissen Charakteren und Situationen angelegt ist, unerschrocken und schonungslos bis in die äußersten Konsequenzen heraustreiben. Man denke an Kleist, Zola, Ibsen, Hauptmann. Noch weniger kann von einem lindernden Eindruck der Notwendigkeit in solchen Dichtungen die Rede sein, in denen am Gange der Geschicke besonders das Phantastische, Tolle, Gespensterhafte in die Augen fällt; wie etwa in den Elixiren des Teufels von Hoffmann, wo wir hinter den Geschicken des

Bruders Medardus und seines Geschlechtes überall die romantische Ausschweifung des Dichters spüren.

Ich habe die beruhigende Wirkung der Notwendigkeit nicht unter den „erhebenden Momenten“ angeführt, weil sie mit der Ausgestaltung der jeweiligen Tragik nicht unmittelbar zusammenhängt. Die erhebenden Momente sind Bestandstücke des bestimmten jedesmaligen tragischen Vorganges. Dies läßt sich von der Art und Weise, wie die Notwendigkeit dargestellt ist, nicht sagen.

e) Erhebende Weltgefühle.

Schließlich ist die Lust ins Auge zu fassen, die den erhebenden Momenten entspricht. Je nach der Art und dem Grad der erhebenden Momente sind diese freudigen Weltgefühle sehr verschieden. Den höchsten Grad erreichen sie wohl dort, wo der Dichter die Sache des untergehenden Helden schon in der Gegenwart siegen oder uns doch die jetzt untergehende Sache als dereinst siegreich werdend ahnen läßt. In solchen Fällen keimen und wachsen durch alles Grauen Gefühle des Hoffens, Vertrauens, der Liebe zu den Weltmächten empor. Auch ein in außergewöhnlichem Maße stattfindendes Geläutert- und Erhöhtwerden des gequälten Helden durch seine Qualen — wie dies im ersten Akt von Shelleys Entfesseltem Prometheus dargestellt wird — kann uns mit starker Siegesfreudigkeit erfüllen. Doch auch wo diese starken erhebenden Momente fehlen, kann es zu bedeutenden Gegenwirkungen gegen die düstern Weltgefühle kommen. Wenn die Erde aus den Fugen gehen will, Gefahr und Nacht von allen Seiten droht, die Menschheit als preisgegebenes und verlorenes Geschlecht erscheint, so werden wir doch andererseits in dem Vertrauen gestärkt, daß der Mensch sich auch vor der Wut des Schicksals zu halten, seine Größe zu bewahren wisse, und daß wohl auch die Menschheit sich aus allen Erniedrigungen und Verwüstungen ihres Wesens zu retten im stande sein werde. Im Tragischen der niederdrückenden Art freilich kommt eine solche Gegenwirkung nicht zustande; die erhebenden Momente sind hier zu wenig zahlreich und zu wenig stark, als daß die ihnen entsprechenden Lustgefühle sich zu der Bedeutung eines Weltgefühls

zusammenfassen könnten. Im Tragischen des Verbrechens und der schweren Schuld wiederum nehmen die Weltgefühle eine ausgesprochen moralische Färbung an: das Gefühl der verletzten und das der sich wiederherstellenden sittlichen Weltordnung treten hier zusammen. Es findet hierbei ein ähnliches Verhältnis von Unlust und Lust statt, wie in den sich auf den Verbrecher als Einzelperson beziehenden Gefühlen (vgl. S. 370 f.). In den vollkommensten Fällen — man denke etwa an Macbeth — erhebt sich das moralische Lustgefühl bis zu „dem Gefühle der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten sittlichen Macht“.[1])

Natürlich haben wir uns nun wieder, wie bei den persönlichen Gefühlen, so auch hier Unlust und Lust in beziehungsreicher, gespannter, hebender, klärender Synthese vorzustellen. Durch das Weltgrauen bricht die Weltfreudigkeit hindurch. Sie empfängt durch den Gegensatz zu jenem etwas besonders Hohes, Inniges, zugleich etwas Wagendes und Stolzes. Und das Weltgrauen wiederum hebt sich dadurch teils umsomehr in seiner gefahrvollen, abgrundartigen Beschaffenheit ab, teils zeigt es sich gemildert und seiner feindseligen Starrheit entkleidet. Synthese von Unlust und Lust.

Und noch in einer anderen Richtung haben wir eine Synthese vorzunehmen. Die persönlichen und die Welt-Gefühle laufen nicht nebeneinander in zwei Reihen her, sondern diese sind nichts anderes als die Ausweitung und Vertiefung jener. Was wir zu sehen bekommen, sind stets unmittelbar Leiden und Handlungen von Einzelpersonen. Erst die schicksalsmäßige Darstellung läßt uns aus dem Einzelpersönlichen das Weltmäßige herausfühlen. So findet also ein lebendiges Sichanschließen der Weltgefühle an die persönlichen Gefühle statt. Dabei kommt es dann auf die Stärke der Entwickelung der Weltgefühle an: bald scheinen sie nur durch die persönlichen Gefühle hindurch, bald wieder — und dies ist besonders gegen das Ende der Tragödie hin der Fall —

1) Vischer, Ästhetik, § 145. Man vergleiche auch die Kritik, die Vischer an der aristotelischen Furcht- und Mitleids-Theorie übt (§ 143).

überwiegen sie und bilden gleichsam die große Woge, welche die persönlichen Gefühle in sich aufnimmt.

Tragische Gefühle: 3. bezogen auf das eigene Ich.

Über die tragischen Ich-Gefühle werden wenige Worte genügen. Es handelt sich jetzt nicht um Gefühle, die ihren ausdrücklichen Gegenstand in den Geschicken der tragischen Einzelperson und in dem sich darin zum Ausdruck bringenden Weltlauf haben; sondern um die Art und Weise, wie das Ich unter dem Eindruck des Tragischen sich selbst fühlt, wie es zu sich selbst gestellt ist; also um seine Lebensstimmung, um seine Zuständlichkeitsgefühle. Es kommt hier sonach die subjektivste Zuspitzung des tragischen Eindrucks in Frage, sein Austönen in die Innerlichkeit des Selbstgefühls hinein. Natürlich haben wir uns diese dritte Art der tragischen Gefühle als in gänzlicher Abhängigkeit von den Gefühlen der beiden früheren Arten entstehend vorzustellen.

Dem Leiden und Untergehen der tragischen Person und der Furchtbarkeit des sich darin aussprechenden Weltlaufs entspricht eine starke Herabstimmung des Selbstgefühls zu Trauer. Wir fühlen uns beunruhigt, aufgerüttelt, erschreckt, geängstigt, verdunkelt; wir fühlen uns aus der Sicherheit unserer Lebensstimmung herausgeworfen, in dem Aufschwung unseres Wünschens, Hoffens, Forderns gelähmt; wir fürchten, unseren Halt zu verlieren, wir blicken ratlos um uns, wir stehen wie vor einer grausigen Tiefe. Im Tragischen der niederdrückenden Art entwickeln sich diese Gefühle bis dahin, daß wir uns dumpf erstarrt, bleiern bedrückt, zertreten und fast erstickt fühlen.

Doch bleibt es — besonders in dem Tragischen der befreienden Art — nicht bei diesem bangen Erbeben und Wanken des Seelengrundes. Den erhebenden Momenten entsprechen Gefühle der Kräftigung. Der Herabgestimmtheit, Gepreßtheit, Zerwühltheit wirken aufwärtsstrebende Gefühle entgegen. Das Gemüt fühlt sich durch allen Druck hindurch doch erleichtert, durch alle Enge und Schwere hindurch befreit, durch alle Erstarrung hindurch gelöst, durch alle Verfinsterung und Verwirrung hindurch

erhellt und gereinigt. Handelt es sich um das Tragische des Verbrechens und der schweren Schuld, so nimmt die Erhebung des Selbstgefühls einen ausgesprochen sittlichen Charakter an. Wir fühlen uns in unserem Gerechtigkeitsbedürfnis befriedigt, also sittlich gekräftigt. So stellt nach dieser subjektivsten Seite hin der tragische Eindruck eine Synthese von Erschütterung und Befestigung des Selbstgefühles dar.

Rückblick.

Überblickt man die Gesamtheit des tragischen Eindrucks, so sieht man, durch welchen gegensatzvollen Reichtum von Gefühlen das Gemüt auf- und niedergetrieben wird. Zugleich erhellt jetzt mit vollkommener Deutlichkeit das Ungenügende der üblichen Ansicht, daß Furcht und Mitleid die eigentümlich tragischen Gefühle seien. Vor allem die aufrichtenden, befreienden, lösenden Gefühle sind hierbei gänzlich übersehen. Nicht einmal aber das am meisten Charakteristische der tragischen Gefühlsbewegung ist mit jener Bezeichnung treffend angegeben. Dies besteht nämlich vielmehr in dem scharfen Zusammensein unlustvoller Bedrängung und Niederdrückung (als der bleibenden Gefühlsgrundlage) mit lustvoller Befreiung und Kräftigung (als der mehr oder minder starken Gefühlszumischung).

Das Tragische und das Rührende.

Zur Kennzeichnung des tragischen Eindrucks bedient man sich häufig des Begriffes des Rührenden. Besonders bei Schiller erscheint das Rührende als das dem Tragischen eigentlich entsprechende Gefühl. Es ist dies nicht zufällig. Schiller überschätzt — ähnlich wie Lessing — die Bedeutung des Mitleids innerhalb des Tragischen. Die tragische Kunst wird von ihm geradezu als die Kunst definiert, die sich das Vergnügen des Mitleids zum Zwecke setzt. Damit aber ist ihm der Satz gleichbedeutend: „Der Zweck der Tragödie ist Rührung.“ Oder er drückt sich auch so aus, daß die Form der Tragödie in der „Nachahmung einer rührenden Handlung“ besteht.[1])

1) Schiller, Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 208 (in der Abhandlung „Über die tragische Kunst“).

In der That befindet sich die Rührung in einem nahen Verhältnis zum tragischen Eindruck. Versetzen wir uns in das Schicksal Desdemonas, Ophelias, Romeos und Julias, Gretchens, Maria Stuarts, aber auch solcher starker männlicher Seelen wie Lears, Götzens von Berlichingen, Wallensteins, so empfinden wir sofort, daß hier im tragischen Eindruck die Rührung einen breiten Raum einnimmt und in hohem Grade seine Färbung bestimmt.

Das Gemeinsame der verschiedenen Formen der Rührung.

Soll in das Verhältnis des Rührenden zum Tragischen Klarheit kommen, so müssen vor allem mehrere Formen der Rührung unterschieden werden. Ich werde der gewöhnlichen, weichen Rührung die vornehmere, herbere gegenüberstellen. Dazu tritt dann noch die wohlfeile, falsche Rührung. In allen Formen aber handelt es sich um den Gegensatz zu kraftvoller Anspannung, zu männlichem Sichemporrichten.[1]) In der Rührung hat das Gemüt die Tendenz des Kraftloswerdens, des Insichsinkens, des Hinschmelzens. Rührung ist Erweichung, Lösung des Gefühlslebens. Doch nicht jedes Kraftloswerden des Gefühls ist darum schon Rührung. Wenn unser Gemüt ermattet, erschlafft, stumpf wird, so hat dies nichts mit Rührung zu schaffen. Rührung ist zugleich eine gewisse Ausdehnung des Gemütes, ein sympathisches, liebendes Umfassen des Gegenstandes, der uns rührt. Mag man von den unverdienten Leiden des Nächsten, von dem unschuldigen Spielen eines Kindes, von der Güte Gottes, von seinem eigenen Unglück gerührt sein, in allen Fällen setzt man sich in eine gewisse liebend und hingebungsvoll gestimmte Einheit mit dem Gegenstande — mit dem Nächsten, dem Kinde, mit Gott, mit sich selber. Was das letzte Beispiel betrifft, so muß man daran denken, daß der Mensch, der über sich selbst gerührt ist, an sich mit großer

---

1) Baumgart läßt das Rührende daraus entstehen, daß von den beiden Affekten: Furcht und Mitleid, der erste fehlt (Handbuch der Poetik, S. 458 f.). Es kommt indessen nicht auf das Fehlen des Fürchtens für uns selbst (so versteht nämlich Baumgart die Furcht), sondern auf das Fehlen der emporgerichteten Gefühle an.

Wichtigkeit hängt, sich mit liebenden Augen beschaut, sich in seinem weichen Gefühle mit Nachdruck bespiegelt.

Diese hingebungsvolle Erweichung des Gefühls kann nun zunächst in zwiefacher Weise stattfinden. Entweder ist es so, daß das starke, aufrechte Gefühl einfach hinschwindet und fehlt; in der Weichheit macht sich keine eigentümliche Beziehung zu der Kraft und Männlichkeit als ihrem Gegensatze fühlbar; das Weichsein als solches wird gefühlt und genossen. Dies ist die gewöhnliche Rührung. Wenn uns das Jammern eines Schwerverwundeten, die Hilflosigkeit eines Greises rührt, so liegt in der Regel diese einfache, gewöhnliche Rührung vor. Oder es ist so, daß der weiche, sinkende, nachgebende, kraftlose Gemütszustand als wünschenswerte Ergänzung oder Umwandlung eines starken, aufrechten, befestigten, vielleicht harten Gemütszustandes gefühlt wird. Hier steht die Gefühlserweichung unter dem Zeichen des Kontrastes: Kraft, Tapferkeit, vielleicht Rauheit, Schroffheit bildet den Untergrund, von dem sich die Weichheit und Gelöstheit abhebt und zwar abhebt als etwas, das im Rechte ist und eine gute Seite des menschlichen Wesens zum Ausdruck bringt. Die Kraft erscheint hier sonach als etwas nicht völlig Angemessenes, als etwas, das zu weit geht, das Richtige überschreitet und daher der Ergänzung oder Umwandlung bedarf. Hier hat die Rührung den Accent des Richtigen und Tüchtigen, des Angemessenen, Edlen, Echtmenschlichen. Dadurch gewinnt die Rührung bei aller Weichheit den Beigeschmack des Kräftigen, Herben. Es ist die Rührung der vornehmeren Art. Wenn der strenge Vater dem reuigen Sohne auf sein Flehen endlich verzeiht, wenn das unglückliche Herz endlich aus seiner Starrheit und Stummheit heraustritt und sich in Thränen erleichtert, so liegt Rührung dieser zweiten Art vor.

Rührung der gewöhnlichen und der vornehmeren Art.

Was zunächst die Rührung der vornehmeren Art betrifft, so sei zuerst die deutlichste Gestalt, in der sie sich zeigt, hervorgehoben. Ihre deutlichste Gestalt gewinnt diese Rührung dort, wo sie einem objektiven Vorgang parallel läuft. Ich meine dies

Verschiedene Formen der vornehmeren Rührung.

so: in dem objektiven Vorgang vollzieht sich das Gerührtwerden einer Person, und wir, als Betrachter, werden mitgerührt. Der grausame Tyrann in Schillers Bürgschaft wird angesichts des Beweises von seltener Freundestreue erweicht. Coriolan, dieser Mann aus klingendem Erz, wird durch das Flehen der Mutter bis zu Thränen bewegt und zum Aufgeben seiner feindseligen Absichten gegen Rom bestimmt. Faust, verzweifelnd, im Begriffe, die Giftschale an den Mund zu führen, erfährt durch die Osterglocken und den Ostergesang eine süße Lösung seines dumpfen, gepreßten Gemütes. Wie der Vater den verlorenen Sohn, zwar verkommen, aber zerknirscht zurückkehren sieht, weicht sein Zorn, und tiefes Mitleid erfaßt ihn. In diesen Fällen findet in uns Rührung als Miterleben des objektiven Vorganges statt, der selbst ein Gerührtwerden enthält. In anderen Fällen dagegen fehlt ein solches objektiv sich abspielendes Gerührtwerden. Die Rührung entstammt dann in ursprünglicherem Grade dem Subjekte. Sie wird uns hier nicht objektiv vorgemacht, sondern sie entwickelt sich lediglich auf der subjektiven Seite. Es ist ein objektiver Anlaß vorhanden, der infolge der eigentümlichen Gemütslage des Subjektes in diesem einen Rührungsvorgang der gekennzeichneten edleren Art hervorruft. Ich hebe einen typischen Fall, der besonders häufig vorkommt, hervor. Wir befinden uns in einer männlichen, kräftigen Stimmung, in dem Gefühle des Gereift- und Befestigtseins, vielleicht der Abhärtung durch Leben, Leid und Schuld, und nun kommt durch irgend einen Eindruck oder durch irgend ein Erlebnis das Unschuldsvolle, Harmlose, Hilflose, still Bescheidene, traulich Enge des Menschenlebens mahnend an uns heran: ein offenes Kinderauge, kindliches Lallen oder Spielen, zufriedene Arbeit, einfache, treue Sitten. Auch das reine, stille Walten der Natur kann vermöge symbolischer Beseelung in derselben Weise wirken. Hier überall findet jenes durch den Kontrast als wertvoll accentuierte Weich- und Kleinwerden, jenes als echtmenschliche Ergänzung gefühlte Nachlassen und Insichsinken statt, das die Rührung der vornehmeren Art kennzeichnet.

Das Vorkommen des Rührenden der vornehmeren Art im tragischen Verlaufe.

Fassen wir nun die Entwickelung des tragischen Vorganges ins Auge, so zeigt sich, daß dieser sich in mannigfacher Weise mit dem Rührenden dieser Art verbinden kann. In dem vorhin aus Coriolan angeführten Beispiele knüpft sich die Rührung an diejenige Umwandlung Coriolans, die für seinen Untergang entscheidend ist. Wo von Lear im fünften Akte die furchtbare Wut des Wahnsinns läßt und der hilflose, weichgestimmte Greis zum Vorschein kommt, werden wir von Rührung überwältigt. Hier ist es sonach eine freundlichere Wendung innerhalb der tragischen Zerrüttung, was Rührung hervorbringt. Wallenstein, der mit Weltgeschicken zu kämpfen gewohnt ist, kommt, als er, ohne es zu wissen, rings von Feinden umstellt ist, in eine still beschauliche, einfach menschliche Stimmung. Hier wirkt also eine Stelle im tragischen Verlaufe rührend, der mit starker Betonung die Bedeutung eines erhebenden Momentes zukommt. Die letzten Reden Götzens von Berlichingen, ebenso Andreas Hofers in dem Trauerspiel Immermanns wirken in ähnlicher Weise. Besonders häufig heftet sich die Wirkung der Rührung an die Stelle des tragischen Vorgangs, wo der Held durch das Leid gebrochen und zu Grunde gerichtet wird. Es kommt eben nur darauf an, daß diese Stelle auf unser Gefühl in jener gekennzeichneten kontrastmäßigen Weise wirke. So ist es bei Desdemona und Gretchen: hier ist in der Darstellung ihres Leidens das Unschuldsvolle, Blütenreine derart vom Dichter herausgearbeitet, daß unser Gemüt, das ernst und männlich an den dargestellten gewaltigen Geschicken beteiligt ist, in Rührung hinschmilzt. Ähnlich, wenn auch nicht in so ausgesprochener Weise, werden wir durch Romeos und Julias Schicksal berührt. Aber auch das Unterliegen heldenstarker Seelen kann rührend wirken. Es kommt nur darauf an, daß beides in scharfen Kontrast gerückt erscheint: der starke, kühne Sinn und das Hinschmelzen in Weh. Hier ist es also, anders als bei Desdemona u. s. w., der Charakter der rührend wirkenden Person selbst, der uns in die für die Rührung als Unterlage nötige männliche Stimmung versetzt. Wenn in Wagners Walküre Wotan,

der willensgewaltige Gott, in ratloser Not ausruft: „Der Traurigste bin ich von allen"; wenn dann im folgenden Akte Brünnhilde, die leuchtend stolze Jungfrau, schmerzzerknickt vor Wotan liegt, so bemächtigt sich unser Rührung im vornehmsten Sinne. Auch an das Entsagen starker, tapferer Seelen, an ihr Verzichten auf Glück, an ihr großmütiges Zurücktreten kann sich Rührung dieser Art knüpfen. Freilich ist es nicht nötig, daß dieses Entsagen die Größe des Tragischen erreicht; man denke etwa an die Entsagung Beatens in Gutzkows Weißem Blatt. Dann ist natürlich auch die Rührung nicht der Weihe des Tragischen teilhaftig. Rührendes von besonders herber Art enthält die meisterhafte Erzählung von Ebner-Eschenbach „Eine Totenwacht". Unter den antiken Dramen ist hauptsächlich die Alkestis des Euripides reich an rührender Wirkung.

Folgerung. Wir sehen sonach: das Rührende der vornehmeren Art gibt den Eindruck des Tragischen weder nach einer bestimmten Seite noch viel weniger im ganzen wieder. Vielmehr kann bald das eine, bald das andere Bestandstück des tragischen Eindrucks die Färbung dieses Rührenden annehmen. Bald sind es, wie die Beispiele zeigten, Gefühle des Mit-Leidens, bald Gefühle der Erleichterung und Erhebung, die sich mit der Eigentümlichkeit des Rührenden dieser Art verbinden.

Rührung der gewöhnlichen Art. Was die Rührung der gewöhnlichen Art betrifft, so fehlt hier, wie wir gesehen haben, die Kontrastbeziehung auf einen Gemütszustand der Kraft und Härte, der unserem Gefühle nach der Erweichung und Lösung als menschlicher Ergänzung und Ausgleichung bedürfte. Es kommt also darauf an, ob die tragische Dichtung, indem sie in uns nachlassende, hinschmelzende Gefühle erzeugte, zugleich einen Untergrund von kräftigen, befestigten, schroffen, herben Gefühlen geschaffen hat, die sich uns als wert des Erweichtwerdens, als menschlicher Weise des Hinschmelzens bedürftig zu erkennen geben. Wo diese eigentümliche Kontrastbeziehung und die damit gegebene Erhöhung zum menschlich Geforderten fehlt, dort liegt Rührung der gewöhnlichen Art vor.

Wenn ich oben (S. 381) sagte, daß in der gewöhnlichen Rührung das Weichsein als solches gefühlt und genossen wird, so hat sich jetzt durch den Gegensatz zu der anderen Art der Rührung der nähere Sinn davon herausgestellt.

Vorkommen der gewöhnlichen Rührung im tragischen Vorgang.

Es leuchtet von vornherein ein, daß diese gewöhnliche Rührung überaus häufig, besonders soweit das Mit-Leiden der stählenden und grauenhaften Elemente entbehrt (vgl. S. 361 f.), im tragischen Eindruck vorkommt. Vor allem aber entsteht die einfach weiche Rührung gegenüber solchen Personen, die im Ertragen des Unglücks leidendes Hinnehmen, trauriges Entsagen, vielleicht sentimentales Sichwiegen im Schmerze an den Tag legen. Wo das Unglück mit männlichem Ankämpfen, mit emporgerichteter Haltung, mit schlichter Kernigkeit ertragen wird, dort ist kein Raum für diese Rührung. Noch günstiger wird der Boden für das Gedeihen dieser Rührung, wenn es sich dabei um unschuldige, reine, hochherzige Seelen handelt. Besonders Schiller liebt seinen Frauen beides zu geben: Hochherzigkeit, verknüpft mit Sentimentalität, mit zerfließendem Verhalten im Leide. So wirken denn auch Amalie, Luise, Thekla, Maria Stuart rührend in diesem weicheren Sinne. Dagegen gehören Goethes Klärchen und Gretchen nicht hierher; ebensowenig Romeo und Julia, noch auch — trotz ihren vielen Klagen — Antigone und Philoktet. Schlichte Entschlossenheit, herbe, zusammengehaltene Stimmung, tapfere, gesunde Auflehnung geben dem Ertragen des Unglücks einen völlig anderen Charakter. Indessen braucht das Ertragen des Unglücks nicht gerade Sentimentalität zu zeigen, wenn diese Rührung entstehen soll. Schon die Kraftlosigkeit, das einfach leidende Verhalten im Unglück bringt diese Art Rührung hervor. In diesem Sinne gehören Ophelia und der König Heinrich VI. bei Shakespeare hierher; ebenso Goethes Ottilie. Auch der leidenden Kinder, sofern sie etwas von tragischer Größe an sich haben, ist hier zu gedenken: Prinz Arthur bei Shakespeare, Julian in Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Das Leiden eines Knaben", Julia in der Erzählung Edmondo de Amicis „Eine Schultragödie"

wirken ausgesprochen rührend. Schon die angeführten Beispiele zeigen, daß die Rührung der weicheren Art verschiedene Grade von Weichheit haben kann. Es kommt darauf an, ob und inwieweit die Darstellung dem auflösenden Einfluß der Rührung durch zusammenziehende, aufrichtende Mittel entgegenwirkt.

Bei der Rührung der vornehmeren Art ist es naturgemäß ausgeschlossen, daß eine Dichtung von ihr den beherrschenden Charakter erhielte. Die gewöhnliche Rührung dagegen ist im stande, den durchgreifenden Ton einer Dichtung, auch einer tragischen, zu bilden. Es wird dies dann der Fall sein, wenn die Person, die ihr Unglück mit weicher Passivität, mit zerfließender Sentimentalität trägt, im Mittelpunkte der Dichtung steht und so dieser das entscheidende Gepräge gibt. Auf diese Weise entstehen tragische Dichtungen, in denen die weiche Rührung den Grundton bildet. Ich nenne Goethes Werther und Chateaubriands René. Diese Dichtung ist so recht ein Typus der sich in innerem Unglück sehnend verzehrenden Substanzlosigkeit.

Die falsche Rührung.

Die Rührung der weichen Art kann leicht in Ausartung übergehen. Dieser Rührung haftet gegenüber der herberen Art der Nachteil an, daß sie nicht in Synthese mit einem kräftigen Gemütszustande stattfindet, als dessen menschlich erwünschte und geforderte Ergänzung sie aufträte. Daher geschieht es leicht, daß die Erweichung, die diese Rührung mit sich führt, als allzu arg, als lästig, als menschlich ungehörig, als etwas Abzulehnendes empfunden wird. Das Rührende wird so gesteigert und gehäuft, daß der fein und gesund fühlende Leser oder Zuhörer sich gegen den vom Dichter erstrebten Gefühlszustand als gegen etwas Ungesundes, Unwürdiges, Unerträgliches sträubt. In solchen Fällen spreche ich von falscher Rührung. Auch als wohlfeile Rührung kann ich diese Ausartung bezeichnen, weil hinter dieser Rührung wenig menschlicher Gehalt steckt und ihre Erzeugung wenig dichterische Kunst erfordert. Dichtungen, die auf solche Rührung ausgehen, kann man auch rührselig nennen. Sind es Dramen, so spricht man von Rührstücken.

Besonders unter drei Bedingungen entsteht diese Ausartung des Rührenden. Erstlich wenn man die Absicht und das Bemühen des Dichters merkt, die Rührung weiter und immer weiter zu steigern. Der Dichter häuft sichtlich Tugend auf Tugend, Edelmut auf Edelmut, Entsagung auf Entsagung; er kann die Szenen nicht genug daraufhin zuspitzen, daß sie recht viel Rührung ergeben. Er möchte das Herz des Zuhörers gänzlich zerweichen, es völlig in Seufzer und Thränen zerfließen lassen. Wir fühlen, wie der Dichter an unserem Herzen zerrt, auf die wehrlosen Stellen unseres Gemütes unbarmherzig losarbeitet. In jedem feineren Zuhörer entwickelt sich unter dem Eindruck solcher Dichtungen ein Gemisch von Ärger und Lachlust. Eine zweite Bedingung liegt in dem unpsychologischen Verfahren des Dichters. Das Verhalten der Personen, das Rührung hervorbringen soll, ist unwahrscheinlich motiviert, ist bis ins Unglaubliche übertrieben. Besonders häufig kommt es vor, daß der Edelmut, mit dem das Stück prunkt, überhaupt nach menschlichen Begriffen schier unmöglich ist oder sich doch wenigstens nicht mit dem vorausgesetzten Charakter verträgt. Daneben kann es noch drittens vorkommen, daß die rühren sollende Handlungsweise vom Dichter den Schein größerer Sittlichkeit erhält, als sie verdient. So wird besonders Edelmut häufig von Dichtern wie etwas ausgezeichnet Sittliches behandelt, während wir uns doch sagen müssen, daß eine weniger edelmütige, weniger auf das eigene Glück verzichtende Handlungsweise sittlicher gewesen wäre. Diese Bedingungen können natürlich jede für sich besonders, aber auch vereinigt wirken. Aus ihnen setzt sich der Boden zusammen, auf dem die lästigen Zumutungen der Rührstücke an unser Gefühlsleben erwachsen. Erinnere ich an Diderots Hausvater, an Ifflands Stücke „Der Spieler“ und „Dienstpflicht“, an Feuillets Armen Edelmann, Dumas Cameliendame, Ohnets Hüttenbesitzer, so sind damit einige Dramen genannt, in denen jene drei Bedingungen in verschiedener Weise zusammenwirken. Hinsichtlich der dritten Bedingung kann Philippis Schauspiel „Der Dornenweg“ als abschreckendes Beispiel

Rührstücke.

gelten: der Dichter will uns zwingen, für eine Person, die es nur in eingeschränktem Maße verdient, überströmende, bewundernde Rührung zu empfinden, und stellt uns in dieser Beziehung unerträgliche Zumutungen. — Ich brauche kaum ausdrücklich zu bemerken, daß an den Rührstücken, trotz den hervorgehobenen Mängeln, uns doch viele schöne, treffliche Züge, viel tüchtige Menschlichkeit, viel feine Psychologie und Charakterisierung, viel Kompositionsgeschick erfreuen können.

Wie läßt sich die Lust am Tragischen erklären?

Die Betrachtung des tragischen Eindrucks muß die vielverhandelte Frage, wie sich der hohe Genuß erklären lasse, der dem Tragischen trotz den überaus starken in ihm enthaltenen Unlustelementen anhaftet, wenigstens berühren. Es gibt freilich viele Menschen, die es als eine harte Strafe ansehen, wenn sie der Aufführung eines Trauerspiels beiwohnen müssen. Und wer hat nicht schon Zeiten gehabt, wo ihm ein Lustspiel oder selbst ein toller Schwank weit lieber war als das herrlichste Trauerspiel? Doch wird davon die Thatsache nicht umgestoßen, daß für jeden, der auf der Bildungshöhe steht, wie sie das Verständnis der tragischen Dichtungen erfordert, und außerdem für ernstere, strengere Genüsse empfänglich ist, das Tragische eine Quelle reichen und immer wieder gesuchten Genusses bildet. Wie läßt sich dieser Genuß verstehen, da sich doch im tragischen Eindruck die Unlust so fühlbar hervordrängt?

1. Die durch die erhebenden Momente erregte Lust.

Zuerst ist auf die erhebenden Momente hinzuweisen. Ihnen entsprechen, wie wir ausführlich gesehen haben, kräftigende, reinigende, lösende und erlösende Gefühle mannigfacher Art. Indessen erklärt sich hierdurch der Genuß am Tragischen noch lange nicht. Dies wird besonders am Tragischen der niederdrückenden Art deutlich; denn hier kommen die erhebenden Momente nicht zu durchschlagender Geltung, und doch vermag uns auch diese Form des Tragischen mit hohem künstlerischen Genuß zu erfüllen. Und gerade in unserer Zeit scheint die Fähigkeit, an dem in der Richtung des Entsetzlichen, Gräßlichen, Jammervollen Liegenden künstlerische Befriedigung zu finden, im Wachstume begriffen zu sein.

Spürt man den weiteren Lustquellen nach, so lenkt sich die Aufmerksamkeit zunächst auf das Mitleid. Schon oben (S. 366 f.) bemerkte ich, daß dem Mitleid starke Lustbestandteile zugemischt seien. Ich sehe dabei von der gemeinen Lust ab, die sich nur zu häufig dem Mitleid zugesellt: von der Würzung des Mit-Leidens durch Grausamkeitswollust und von dem durch den Kontrast erhöhten Sicherheitsgefühl, den gefährlichen Leiden, an denen es sich so hübsch teilnehmen läßt, so weit entrückt zu sein. Auch abgesehen hiervon wohnt dem Mitleid erhebliche Lust bei: es ist die Lust, die wir empfinden, indem wir unser Herz erwärmen und erweitern, unser Gefühl dahingeben, den Leidenden mit unserem Gefühl umfangen und hegen. Freilich erreicht diese Lust im Mitleid nur dort einen erheblichen Grad, wo die leidende Person uns nicht vorwiegend abstößt, sondern sich uns als liebenswert ans Herz legt. Besonders Mendelssohn war bemüht, das Mitleid als „die Seele unseres Vergnügens am Tragischen" zu erweisen.[1]) 2. Lust des Mitleids.

Eine weitere Lustquelle liegt in der starken Erregung, Erschütterung, Durchschüttelung, Aufwühlung als solcher, die unser Gemüt erfährt. Nicolai, Mendelssohn und Lessing suchten in ihrem Briefwechsel den Grund für das Vergnügen am Tragischen in dieser Richtung. Sie wiesen darauf hin, daß die Affekte als Affekte, also abgesehen von dem unangenehmen Gegenstande, angenehm seien.[2]) Vischer spricht mit Recht von der „abstrakten Lust allgemeiner Aufrüttlung" und setzt hinzu, daß nur dem un- 3. Lust der starken Erregung.

---

1) Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Brasch, Bd. 2, S. 78 ff. (in den Briefen über die Empfindungen).

2) Nicolai an Lessing den 31. August 1756, Lessing an Mendelssohn den 2. Februar 1757, Nicolai und Mendelssohn an Lessing den 29. April 1757. Erich Schmidt sieht „in unserer allgemeinen Aufnahmsfähigkeit und in unserem Trieb, alle in uns schlummernden Regungen zu bethätigen," den Hauptgrund für unsere „Lust am Trauerspiel" (Lessing. Berlin 1892. Bd. 2, S. 119). Schon Dubos hatte das Vergnügen am Tragischen aus der Lust der Seele an starken Erregungen hergeleitet (Réflexions critiques sur la peinture et la poésie. 6. Aufl. Paris 1755. Bd. 1, S. 5 ff.).

reinen, rohen oder stumpfen Gemüt diese Lust genüge.[1]) Dies ist richtig, doch aber geht diese Lust in das tragische Gefühl, auch wie es das edle Gemüt erlebt, als ein — wenn auch untergeordneter — Bestandteil ein.

4. Die Lust an der künstlerischen Form. Schließlich aber kommt die mannigfaltige Lust in Betracht, die dem Tragischen nicht wegen seiner eigenartig tragischen Natur, sondern darum anhaftet, weil es uns überhaupt in künstlerischer Form dargeboten wird. Das Tragische hat, insofern es in Kunstgestalt auftritt, natürlicherweise Anteil an der befriedigenden Wirkung, die von allem Ästhetischen ausgeht. Wir haben hierbei an mancherlei zu denken: am meisten wohl an den menschlich schwerwiegenden Gehalt, an die innere Wahrheit, die sich in dem dargestellten tragischen Gehalt zum Ausdruck bringt, an die Wucht des Schicksals, das die Personen bändigt. Wenn das Tragische der niederdrückenden Art häufig so fesselnd wirkt, so stammt dies wohl insbesondere aus diesem Gefühl, daß darin das menschliche Leben nach einer wesentlichen Seite, nach bedeutungsvollen Charakterzügen enthüllt worden ist. Zumeist dieses Gefühl hilft uns über das Drückende und Quälende hinweg, das von dieser Art des Tragischen ausgeht. Doch kommen dem Tragischen auch die anderen allgemeinen ästhetischen Lustquellen zu gute: so die Freude an der anschaulichen Herausarbeitung und seelenvollen Vertiefung der Gestalten, an der individuellen Lebendigkeit der Charaktere und Begebenheiten, an der einfachen, durchsichtigen, oder auch an der kunstvoll ineinandergreifenden Gliederung, ebenso an dem Scheinhaften, Bildmäßigen der Gestalten oder — subjektiv ausgedrückt — an der unstofflichen, verhältnismäßig willenlosen Wirkung, die von der Darstellung auf uns ausgeht, ferner an der großen, kühnen, originellen Phantasie des Dichters. In allen diesen und anderen Stücken erhält der Genuß, der durch das Tragische in seiner Eigenart erzeugt wird, hilfreichen Zuzug von der allgemeinen Natur der künstlerischen Ausgestaltung her.

1) Vischer, Ästhetik, § 144.

Besonders das Tragische der niederdrückenden Art wäre ohne dieses Mitwirken der allgemeinen ästhetischen Lust häufig unerträglich.

Außerästhetische Lustgefühle.

Dagegen ist es unerlaubt, außerästhetische Lustgefühle, die während oder nach Verlauf des tragischen Eindruckes entspringen, zur Erklärung des damit verknüpften Genusses heranzuziehen. Denn außerästhetische Gefühle fallen eben schon als solche außerhalb des strengen tragischen Eindrucks. Sie bilden vielmehr eine Störung für ihn, und es ist daher ungünstig, wenn sie sich vermöge des psychologischen Verlaufes mit ihm in allzu nahe Berührung bringen. So finden sich ohne Zweifel manche Personen durch eine Tragödie belehrt, in ihren Kenntnissen gefördert, vielleicht zu Vergleichungen mit dem wirklichen Leben angeregt und zur Bewunderung der Genauigkeit und täuschenden Treue der Nachahmung hingerissen;[1]) anderen wieder ist diese oder jene Tragödie besonders darum wertvoll, weil sie sich durch sie gebessert, vielleicht auch zu religiösen Erregungen veranlaßt fühlen. Schon im Mittelalter wurde hervorgehoben, daß die Mysterienspiele den Menschen von der Sünde abschrecken und zu Gott hinlenken, daß jeder sich in dem Schauspiele wie in einem Spiegel erkenne, und daß der Anblick des Leidens Jesu uns die eigenen Leiden leichter ertragen lasse.[2]) Und Schiller führt in seinem Aufsatze „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" aus, daß die Bühne die Wirkung von Religion und weltlichem Gesetz verstärke, indem sie selbst die verborgensten Winkel des Herzens als der Gerichtsbarkeit der Moral unterworfen zeige; daß sie eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele sei, und daß sie den Geist der

---

1) Aristoteles nennt als eine Ursache des Genusses an der Tragödie die dem Menschen angeborene Lust am Nachgeahmten (Poetik, 4. Kapitel). Doch weist er auch auf andere, zutreffendere Genußquellen hin.

2) Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893. Bd. 1, S. 177 f.

Nation hebe und einige.[1]) So wahr und wichtig dies alles ist, so handelt es sich doch hier überall um ein Weiterwirken des Tragischen über die Grenzen des Ästhetischen hinaus. Daher genüge hier der Hinweis, daß in der angedeuteten Richtung Probleme liegen, deren Erörterung ich mir versagen muß.

Zu den außerästhetischen Wirkungen des Tragischen gehört es auch, daß die Ruhe, das Gleichgewicht, die Schmerzlosigkeit, die sich in manchen Fällen nach den Aufregungen und Schmerzen einstellt, die das Tragische in uns hervorgebracht hat, durch Kontrast um so deutlicher und vielleicht manchmal auch um so angenehmer zum Bewußtsein kommt. Ich erwähne diese außerästhetische Wirkung des Tragischen darum, weil sie von Valentin zur Hauptsache am tragischen Eindruck gemacht wird. Er gründet auf sie seine Theorie des Tragischen. Der tragische Dichter richte es mit bewußter Absicht so ein, daß durch die Schmerzerregungen die darauf folgende Ruhe als ein positives Gut mit um so größerer Energie zur Wirkung gelange. Die Erinnerung an die Schmerzgefühle daure fort und bleibe lebendig; darum werde der schmerzlose Zustand als ein mit Wonnegefühl verbundener empfunden. Es komme im Tragischen auf das Erleben von schmerzlichen Empfindungen an, „die künstlich und absichtlich erregt werden, um dann wieder durch ihre Entfernung in uns eine willkommene Empfindung zu erregen“. Es scheint sonach diese Theorie darauf hinauszulaufen, daß das Tragische sein Ziel in dem wohlthuenden Gefühle finde, von den tragischen Schmerzen und damit von dem Tragischen selbst losgekommen zu sein.[2]) Ähnlich verhält es sich in der Auffassung, die Jakob Bernays in Aristoteles hineinträgt, und die zugleich seine eigene Auffassung vom Tragischen ist. Hiernach hätte die Tragödie die Aufgabe, uns von den Affekten des Mitleids und der Furcht, die uns gemäß der menschlichen Organisation beklemmen und beunruhigen, durch starkes Aufregen

---

1) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 86 ff.

2) Veit Valentin, Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5, S. 359 ff.

und Hervortreiben dieser Affekte zu befreien. Die Tragödie wäre sonach lediglich ein Mittel für die geistige Gesundung, für die Herstellung eines freien Gemütszustandes. Es würde ihr jeder immanente Zweck fehlen. Sie wäre lediglich durch die außerästhetischen Wirkungen gerechtfertigt, die im Anschluß an die angewandten ästhetischen Mittel — an die Aufregung von Mitleid und Furcht — eintreten.[1])

Das Tragische und der Humor.

Zu einer vollständigen Theorie des Tragischen würde auch gehören, das Verhältnis des Tragischen zum Komischen und insbesondere zum Humor ins Auge zu fassen. Dichtungen wie Shakespeares Lear, Kaufmann von Venedig, Goethes Faust, Byrons Don Juan, viele Dichtungen Jean Pauls, Vischers Auch Einer bezeugen, daß komische Szenen mit dem Tragischen nicht nur, wie in den mittelalterlichen Mysterien, äußerlich zusammengestellt werden können, sondern daß zwischen dem Humor und dem Tragischen innere Zusammengehörigkeit, sinnvolle und tiefgehende Bezogenheit stattfindet. Auch Raimunds volkstümliche Zauberromantik zeigt mit der naiven Komik, mit dem hellen Lachen einen Ernst verknüpft, der zuweilen bis ins Tragische reicht. Man denke an seinen Verschwender oder an Alpenkönig und Menschenfeind: mit kindlich sorgloser Heiterkeit, mit Freude an Spaß und Tollheit verknüpft sich in ergreifender Weise eine tief und schwer nehmende Gemütsart, die von Menschenschicksal und Lauf der Dinge; von Vergänglichkeit, Thorheit, Schlechtigkeit wehevoll berührt wird. Ich weise indessen auf dieses Problem der Verknüpfung von Komik und Tragik nur hin, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß ich es trotz seiner Wichtigkeit für den Gegenstand dieser Schrift hier nicht zu behandeln gedenke. Wollte ich das Verhältnis des Tragischen zu Komik und Humor in einer mich befriedigenden Weise darlegen, so müßte ich zuvor das Wesen des Komischen und Humors entwickeln. Dies aber würde einen

---

1) Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama. Berlin 1880. S. 12 ff., 70 ff.

bedeutenden Raum erfordern, und so würden diese Untersuchungen, die ohnedies schon eine große Ausdehnung gewonnen haben, allzu sehr anschwellen. Außerdem aber würde durch die Entwickelung des Wesens von Komik und Humor die einheitliche Haltung dieser Betrachtungen empfindlich gestört werden. Die hier angeregte Frage wird sich zweckmäßiger im Gesamtzusammenhang der Ästhetik erledigen lassen.[1])

---

1) Nachträglich erwähne ich, daß auch Franz Brentano in seinem Schriftchen „Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung" (Leipzig 1892) die Frage, wie sich der Genuß an der Tragödie erklären lasse, behandelt hat (S. 13 ff.). Freilich zielen die von ihm angeführten Gründe nur teilweise auf etwas Richtiges hin.

Siebzehnter Abschnitt.

Das Tragische in seinem Verhältnis zum transcendenten und immanenten Schicksal.

Es wäre eine wertvolle und lohnende Aufgabe, die Entwickelung des Tragischen durch die verschiedenen Zeiten und Völker hindurch zu verfolgen. Wird die Darstellung dieser Entwickelung unternommen, so geschieht dies fast überall im Zusammenhange mit der Geschichte des Dramas. Sonach bleibt einerseits das Tragische in der erzählenden und lyrischen Dichtung abseits liegen, und andererseits werden die Fragen der Komposition, Charakterzeichnung, des Stils, der Sprache, der Bühnenmäßigkeit in mehr als nebensächlicher Form, oft in überwiegender Weise hereingezogen. So kommt es, daß die geschichtliche Entwickelung, die der Kern und Organismus des Tragischen erfahren hat, im Hintergrunde bleibt und überdeckt, wo nicht gar überhaupt außer acht gelassen wird. Und doch verdienen gerade die Wandlungen Aufmerksamkeit, die das Tragische in seinem Mittelpunkte, in der Mischung seiner Potenzen, in dem inneren Zusammenhang seiner Seiten während der geistigen Entwickelung der Menschheit an sich erlebt hat. Die geschichtliche Entwickelung des Tragischen.

Soll der Entwickelungsgang des Tragischen in dieser innerlichen Weise verfolgt werden, so kommt es vor allem darauf an, die Weltanschauungen, von denen sich die verschiedenen Zeiten und Völker beherrscht zeigen, ins Auge zu fassen. Schon im dritten Abschnitt war davon die Rede, daß gewisse Verschieden- Abhängigkeit der Entwickelung des Tragischen von dem Wandel der Weltanschauungen.

heiten der Weltanschauungen auch verschiedene Gestaltungen des Tragischen zur Folge haben, und daß zwischen den Weltanschauungen bedeutende Unterschiede hinsichtlich der Günstigkeit der Bedingungen für starke und klare Entwickelung des Tragischen bestehen (S. 40 f.). Jetzt, wo die Theorie des Tragischen vor uns liegt, ist es noch einleuchtender geworden, wie enge und vielseitig das Tragische mit der Entwickelung der Weltanschauungen zusammenhängt. Denken wir an die pessimistische Grundstimmung des Tragischen und an das Gegengewicht der erhebenden Momente, wie überhaupt an die schicksalsmäßige Vertiefung des Tragischen, vergegenwärtigen wir uns weiter die Bedeutung der tragischen Schuld und Sühne, erinnern wir uns endlich an das Tragische der typisch-menschlichen Art, so ist hiermit eine Reihe wichtiger Stücke im Tragischen bezeichnet, in denen eine deutliche und starke Abhängigkeit von der jeweiligen Weltanschauung stattfindet.

Neue Aufgabe. Es liegt mir hier die Aufgabe fern, die Einwirkung des Wandels der Weltanschauungen auf die Grundgestaltung des Tragischen zusammenhängend darzulegen.[1]) Dies wäre Sache einer besonderen geschlossenen Arbeit. Ich will mich hier damit begnügen, die antike, die christliche und die moderne Weltanschauung in einigen Stücken ins Auge zu fassen, die für die Entwickelung des Tragischen von hervorragender Wichtigkeit gewesen sind, und die hierdurch bestimmten Eigentümlichkeiten im Ausbau des Tragischen zu bezeichnen und zu würdigen. Vor allem hängt die Auffassung und Gestaltung des Tragischen von der Ausprägung ab, die in den verschiedenen Weltanschauungen die Schicksalsidee — als Wort im weitesten Sinne genommen — erhalten hat. Besonders je nachdem dem Schicksal das Verhältnis der Transcendenz oder der Immanenz hinsichtlich des Laufes der menschlichen Dinge gegeben wird, gewinnt das Tragische eine

1) Ein merkwürdiger Versuch, die prinzipielle Gestaltung des tragischen Widerstreites in der spanischen, englischen, französischen und deutschen Tragödie zu verfolgen, findet sich in den noch immer lesenswerten „Vorlesungen über die Geschichte der Poesie“ von Karl Fortlage (Stuttgart 1839; S. 265 ff.).

eingreifend verschiedene Ausbildung. Auf diesen Punkt soll sich die Aufmerksamkeit hauptsächlich lenken.

Die Transcendenz der antiken und christlichen Weltanschauung.

So grundverschieden auch die Weltanschauungen des Griechen- und des Christentums sind, darin stimmen sie doch miteinander überein, daß der Glaube an eine übernatürliche Welt besteht, die lenkend, vorausbestimmend, verändernd in den Lauf der menschlichen Dinge eingreift. Zwei Ordnungen stehen äußerlich einander gegenüber: die Reihe der zur Natur und Menschenwelt gehörenden Erscheinungen und von ihnen getrennt, ihnen übergeordnet, ein Jenseits zu ihnen bildend, sich von außen her in sie einmischend, die Reihe der göttlichen Entschlüsse. Mag diese höhere Macht Zeus oder Aphrodite, das dunkle, unaufgeschlossene, naturartige antike Schicksal oder der christliche Gott des Geistes und der Liebe sein: immer wird sie als eine Welt für sich dem Eigenlauf der natürlichen und menschlichen Dinge entgegengesetzt und mit der Kraft und Aufgabe ausgestattet, hemmend und fördernd, bestrafend und belohnend, warnend und überraschend, kurz verändernd in den Gang der irdischen Welt einzugreifen. Es liegt der Gedanke entweder gänzlich ferne oder wird geradezu als frevelhaft abgewiesen, daß die Aufeinanderfolge und Verknüpfung der irdischen Erscheinungen ausschließlich der eigenen, immanenten Gesetzmäßigkeit folge und die Offenbarung des Göttlichen im Irdischen in nichts anderem als in der immanenten Entwickelung des mit dem Göttlichen ursprünglich eins seienden Irdischen bestehe.

Abhängigkeit der Dichtungen von den transcendenten Überzeugungen der Dichter.

Ich will nun keineswegs behaupten, daß jeder Dichter, der in dem alten griechischen Glauben an Götter und Schicksal lebte, oder der vom Christentum lebendig überzeugt war, darum auch schon in jeder tragischen Dichtung das transcendente, wunderbar eingreifende Schicksal habe zur Geltung bringen müssen. Es ist ganz wohl möglich, daß ein Dichter trotz seiner Überzeugung von dem übernatürlichen Walten Gottes oder der Götter dennoch im dichterischen Schaffen diesen Glauben beiseite läßt, ihn nicht ausdrücklich zur Ausprägung bringt, sondern das Menschliche in rein menschlicher Weise gestaltet. Der Dichter ist dann eben von der

Gewalt und inneren Notwendigkeit des menschlichen Geschehens so hingenommen und gefesselt, daß es ihm nicht in den Sinn kommt, die Entwickelung des Menschlichen durch transcendente Eingriffe zu stören. So schildert Visakhadatta in dem politischen, machiavellistischen Intrigendrama „Mudrarakschasa“ den Kampf zweier feindlicher Staatskanzler, ohne jegliche Einmengung des in der indischen Dichtung so beliebten Büßer- und Götterzaubers, mit merkwürdigem Sinn für die Festigkeit und Härte der Thatsachen und ihre zwingende Kraft rein als eine Verwickelung menschlicher Vorgänge. So ist auch Sophokles von der in dem Geschick Antigones liegenden menschlichen Notwendigkeit so erfüllt gewesen, daß er in diesem Drama das übernatürliche Walten des Schicksals nur ganz nebenher zum Ausdruck gebracht hat. Auch Euripides hat in seine Medea keine Götter- und Orakelsprüche, kein fluchartiges Schicksalswalten eingreifen lassen: die Verstoßung Medeas durch Jason erscheint als Jasons freier Entschluß und ebenso die Rache Medeas an Jason und an Kreons Tochter als freier Entschluß Medeas. Doch tritt in den bei weitem meisten Dramen der drei griechischen Tragiker das übernatürlich eingreifende Schicksal in deutlicher Weise hervor. Und auch wo Tragisches episch dargestellt wird, wie bei Homer oder Virgil, entwickeln sich die menschlichen Schicksale unter der Einwirkung der Götter. Und das Entsprechende gilt auch innerhalb des Christentums: Dichter wie Dante, Tasso, Calderon zeigen, wie eine supranaturalistisch christliche Überzeugung die tragische Entwickelung menschlicher Schicksale unter transcendente Einwirkung bringt.

Stellung des modernen Menschen zur Transcendenz.

Je nach den Anschauungen der verschiedenen Zeiten muß natürlich über die Bedeutung des transcendenten Schicksals für das Tragische verschieden geurteilt werden. Ich frage nur, wie die moderne Weltanschauung darüber urteilen muß. Der moderne Mensch verwirft das transcendente Eingreifen göttlicher Mächte nicht nur als eine Störung der Naturordnnng, sondern auch als unvereinbar mit der Selbständigkeit und Selbstverantwortlichkeit des Menschen. Nach seiner Überzeugung würde dem wunderbaren

Eingreifen in den Weltlauf ein plumper, stümpernder Gott entsprechen; und der Mensch, der ein transcendentes Schicksal über sich fühlte, das in seine Entwickelung jederzeit von außen eingreifen könnte, wäre das Gegenteil eines freien, auf sich gestellten, aus eigener Kraft lebenden Menschen. So muß die moderne Weltanschauung denn auch über den tragischen Helden, der unter einem transcendenten Schicksale steht, urteilen, daß er in eine unhaltbare, einer geläuterten Einsicht nicht standhaltende Weltordnung hineingestellt ist, und daß die von ihm dargestellte Menschlichkeit den Charakter des Eingeengten, Belasteten, Unfreien an sich trägt.

Das Transcendente: eine Schranke für die Entfaltung des Tragischen.

Es liegt sonach in dem Glauben an ein transcendentes Schicksal eine Schranke, die das Tragische nicht zu voller, freier Entwickelung kommen läßt. Doch ist dieser Mangel nicht unmittelbar ästhetischer Art; denn er betrifft die Weltanschauung als den Boden, auf dem bestimmte Völker und Zeiten gemäß dem notwendigen Gange des Menschengeistes standen, und aus dem heraus daher auch ihr dichterisches Schaffen stattfinden mußte. Daher macht sich dieser Mangel nicht als eine persönliche Schwäche des Dichters fühlbar. Das transcendente Schicksal tritt uns nicht als eine willkürliche Erfindung oder ein finsterer Aberglaube dieses oder jenes Dichters entgegen, sondern es macht sich mit der Notwendigkeit und Wucht eines Glaubens geltend, in dem das Fühlen, Sinnen und Leben eines ganzen Volkes wurzelt. Zudem sind die Völker, die es zu tragischen Dichtungen gebracht haben, von geistig hochstehender Art; und dies prägt sich natürlich auch in der Beschaffenheit ihres transcendenten Götterglaubens aus.

Die Transcendenz: herausgewachsen aus dem Volksglauben.

Aus dem Gesagten folgt, daß, je stärker sich in dem transcendenten Schicksal einer Dichtung der Glaube der Gesamtheit zum Ausdruck bringt, je mehr aus den transcendenten Voraussetzungen der Dichtung die geistige Substanz des Volkes zu uns spricht, dem modernen Leser diese Transcendenz um so weniger störend auffällt. Bringt dagegen die Art und Weise, wie in

einer Dichtung der transcendente Schicksalsglaube dargestellt ist, uns die Lebendigkeit, Unerschütterlichkeit und Ehrwürdigkeit des dahinter stehenden Volksglaubens weniger zum Bewußtsein, so werden wir auch an den transcendenten Eingriffen, die in der Dichtung vorkommen, eher und stärker Anstoß nehmen. Das Walten der Götter, wie es Äschylos und Sophokles darstellen, läßt uns in eine von religiösen Schauern mächtig erregte Volksseele hinabblicken. Bei Euripides dagegen hat der Götterglaube etwas Äußerliches, Konventionelles. Schon darum haben die Einmengungen der Götter in die menschlichen Dinge, wie sie Euripides schildert, etwas unserem Sinn Zuwiderlaufendes. Auch die Dramen Kalidasas, ebenso Nala und Damajanti machen den Eindruck, als ob die Abhängigkeit der Menschen von den Satzungen und Verfügungen der Götter mehr eine bloße verunstaltende Zugabe zu den schönen Gestaltungen und Entwickelungen des rein Menschlichen wäre.

Anthropomorphistische Vorstellungen von der Gottheit.

Freilich tritt dieser tiefe, weite Hintergrund des Volksglaubens nur dann jener Schädigung des Tragischen durch die Transcendenz fühlbar hemmend entgegen, wenn die Vorstellungen von der Gottheit nicht zu anthropomorphistisch, nicht zu unwürdig sind. Damit ist ein für die Wirkung transcendenten tragischen Schicksals überaus wichtiger Punkt berührt. Es gibt tragische Dichtungen, in denen die wunderbaren Eingriffe der Gottheit so dargestellt werden, daß die Vorstellung des Willkürlichen, Launenhaften, Eigensinnigen, Lauernden, Hinterlistigen gänzlich ferngehalten wird. Das Walten der Gottheit drängt sich uns als gerecht und weisheitsvoll auf, oder wenn es auch als unbegreiflich, furchtbar und grauenvoll erscheint, so gibt sich uns doch in ihm eine feierliche Tiefe, ein sinnvolles Geheimnis, ein heilig Übervernünftiges zu fühlen. In anderen Dichtungen dagegen scheint das Eingreifen der Gottheit aus kleinlicher, gereizter, listiger, intrigierender, tückischer Gesinnung hervorzugehen; es ist, als ob die Gottheit mit dem Menschen ein frevelndes, empörendes Spiel triebe. Es bedarf keiner Begründung, daß in diesem Fall

der tragische Eindruck in hohem Maße gestört ist. Mag die Dichtung noch so reich an Schönheiten sein, so wird doch das menschliche Gefühl des modernen Lesers durch solche erniedrigende Auffassung des Göttlichen und Menschlichen zu starker Auflehnung gebracht.

Es muß dabei allerdings auf einen Unterschied geachtet werden. Es gibt Dichtungen, die uns in eine Welt spielender Phantasie versetzen, die uns daher die Entwickelung des Menschlichen nicht als eine Sache vorführen, die völlig ernsthaft genommen werden müsse. In solchen phantastischen Dichtungen, aus denen man den Übermut des Dichters, seine Lust an Wundern, seine Freude am Spielen und Schweifen heraushört, machen sich die Nachteile der göttlichen Transcendenz lange nicht in dem Grade fühlbar wie dort, wo der Dichter ernste, strenge Entwickelungen menschlicher Schicksale darstellt. In reinen Phantasiewelten verträgt man daher auch grob anthropomorphistische, befremdliche, anstößige, lächerliche Eingriffe des göttlichen Waltens eher als in Dichtungen, die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Calderons Prometheusdrama z. B. ist offenkundig derart in eine Phantasiewelt hinaufgerückt, daß wir uns das sonderbare Benehmen der Götter, ohne allzu viel Störung zu empfinden, gefallen lassen.

Besonders bei Äschylos tritt uns das göttliche Walten in der Form heiliger, ehrfurchtgebietender Beschlüsse und Vollführungen entgegen. Sehr deutlich sprechen die Perser: die Niederlage des Xerxes erscheint als göttliches Strafgericht für den frevelnden Übermut, der vor der Fesselung des Hellespontes, vor dem Raube der Götterbilder, der Zerstörung der Göttersitze in Hellas nicht zurückschreckte. Was seinen Agamemnon betrifft, so glaube ich zwar nicht, daß hier, wie Günther meint, die Strafe sich überall an eine Schuld knüpfe, die aus freier Entschließung entstanden sei.[1]) Vielmehr tritt uns überallher, aus den Worten Äschylos.

1) Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 112, 124.

Kassandras, Klytemnästras, des Chors, die festgewurzelte Anschauung entgegen, daß das ganze Pelopidenhaus durch ein fluchvolles, in Untergang stürzendes Schicksal verfolgt werde; das ganze Drama steht unter der Herrschaft dieses Glaubens. Nichtsdestoweniger wird das Wirken des Schicksals als ein bei aller Furchtbarkeit und Unergründlichkeit doch erhaben gerechtes, über alle menschliche Bemängelung hinausgerücktes Walten dargestellt. Auch in den beiden folgenden Teilen der Trilogie stehen die Geschicke des Pelopidengeschlechtes unter der Herrschaft eines transcendent lenkenden Schicksals; nur daß sich jetzt, da Orestes den Frevel des Muttermordes aus dem Zwange einer furchtbaren Lage heraus und reinen Herzens begangen, dem Fluch-Schicksal — den Erinnyen — eine wohlwollend und heilvoll führende Göttermacht — Apollo und Athene — gegenüberstellt und den Sieg davonträgt. In diesem seinem Fortgang und Ende ist das Schicksalswalten von noch sinnreicherer, weihevollerer, höhergestimmter Art als im Agamemnon. Selbst im Prometheus, wo Zeus als rücksichtsloser Gewaltherrscher hingestellt wird, thut sich hinter dieser rohen Gewaltthätigkeit eine geheimnisvolle, verstummen machende Schicksalstiefe auf.

Sophokles. Anders schon ist es bei Sophokles. Bei aller ehrfurchtgebietenden Heiligkeit, mit der das Walten der Götter umgeben wird, fordert dieses doch bei ihm weit mehr als bei Äschylos die Kritik heraus. Besonders im König Ödipus drängt sich dem Leser das Schicksal als ein trotz allem Ausweichen zum Ziele führendes Legen von Fallstricken auf, als ein tückisch ausklügelndes Zusammenführen von Umständen, die denjenigen, auf den es die Gottheit abgesehen hat, unfehlbar ins Verderben stürzen. Doch wird dieser Eindruck dadurch abgeschwächt und in den Hintergrund gedrängt, daß die göttliche Führung der Umstände wie etwas Heiliges, mit frommer Ergebenheit Hinzunehmendes dargestellt wird. Nur Jokaste vertritt einen freigeistigen Skeptizismus. Alle anderen Personen, auch der tödlich getroffene Ödipus, sprechen von dem das Labdakidenhaus verfolgenden

Fluche wie von einer nun einmal feststehenden, zwar unerforschlich geheimnisvollen, aber mit frommem Glauben zu ertragenden Thatsache. Aber auch Philoktet und die Trachinierinnen, ja selbst Ajas bringen einen ähnlichen Eindruck hervor: sie lassen das Walten der Götter einerseits als hart, grausam, willkürlich, auf der andern Seite aber als ein trotz seiner Sinnwidrigkeit mit heiligem Schauer umgebenes Geheimnis erscheinen. In der Antigone dagegen fehlt das transcendent eingreifende Schicksal; wenigstens weist in der Verflechtung der Begebnisse nichts ausdrücklich darauf hin; alles entwickelt sich hier immanent menschlich. Anders wieder ist es im Ödipus auf Kolonos. Hier ist eingreifendes Schicksalswalten vorhanden, aber ein Walten in mitleids- und gnadenvoller, erlösender Bedeutung. Auch hier zeigt sich die Gottheit wie eine dunkle, irrationelle Tiefe; aber dieser Tiefe fehlt alles Willkürliche, Gewaltthätige; es blickt uns aus ihr ein schöner, milder, tröstender Sinn entgegen.

Einen bedeutenden Schritt weiter abwärts thun wir, wenn wir uns zu Euripides wenden. Euripides läßt das Eingreifen der Götter häufig aus kleinlicher Bosheit, aus niedriger Rachsucht, aus intrigantem, tückischem Sinn hervorgehen. Und zugleich fehlt jener heilige Schauer, der bei Sophokles das Walten des Schicksals auch dort umweht, wo es etwas für unser menschliches Gefühl Verletzendes an sich hat. Im Hippolytos ist es Aphrodite, die an schuldlosen Menschen einen verruchten Plan ausführt. Sie fühlt sich durch das der Liebe feindliche Verhalten des Hippolytos, durch seine ausschließliche Verehrung für die keusche Artemis beleidigt und wirft daher über ihn das Netz ihrer verderbenden Ränke. Soll aber Hippolytos zu Grunde gehen, so müssen auch — dies verlangt der gefaßte Plan — Phädra und Theseus in Schmach und Jammer gestürzt werden. So trägt Aphrodite denn kein Bedenken, auch diese beiden ihre quälende, verderbende Hand fühlen zu lassen. Hier ist sonach das harte, grausame Walten der Götter nicht, wie bei Sophokles, von rätselvoller Erhabenheit umweht; es fehlt die gotterfüllte, im Göttlichen als

Euripides.

in einer heiligen Substanz wurzelnde Gesinnung. Die Menschen erscheinen wie Spielzeuge in der Hand der ihren Launen und Leidenschaften fröhnenden Götter. Hierdurch sinkt natürlich der Wert des Tragischen bedeutend herab.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch Jon. Hier erscheint das griechische Schicksal trivialisiert, zu einer Zaubermacht herabgedrückt. Apollo verführt und verläßt Kreusa; Jon, sein Söhnlein, wird auf seinen Befehl nach Delphi gebracht und dort im Tempel Apollos als Diener auferzogen. Kreusa heiratet Xuthos; doch bleiben sie ohne Kinder. Das Ehepaar wallfahrt nach Delphi, um Kindersegen zu erflehen. Hier vollzieht sich nun durch Apollos Eingreifen die Wiedervereinigung der Kreusa mit Jon. Aber Apollo greift in ungeschickter, unachtsamer Weise ein, so daß allerhand tragische Verwirrungen und Bedrängnisse entstehen. Bevor es aber zum Äußersten kommt, legt sich Apollo, unterstützt von Athene, abermals ins Mittel, muß aber Trug und Wahn zu Hilfe nehmen, um alles ins Gleiche zu bringen. Apollo benimmt sich wie ein nur allzu menschlicher Mensch, der aber mit überirdischen Kräften ausgestattet ist.

Recht unwürdige Vorstellungen von den Göttern treffen wir auch in des Euripides Elektra an, einem Drama, das sich übrigens bei all seinen Mängeln durch lebendige, spannende, realistisch wagende Führung der Handlung auszeichnet. Bis gegen das Ende entwickelt sich alles immanent menschlich; dann aber rückt der Dichter mit einem Mal das vorausgegangene und das zukünftige Geschehen unter die Herrschaft plumper Göttereingriffe. Apollo, der dem Orestes den Muttermord aufgetragen, erweist sich als thörichten, falschen Berater, und Zeus wiederum, der als der weisere und mächtigere Gott dargestellt wird, erscheint als hart und ungerecht. Von fast noch roherer Art ist das Eingreifen Apollos am Schlusse des Orestes.

Nicht in allen Dramen des Euripides ist das Schicksal von so kleinlicher, niedriger, unwürdiger Art. In den Phönikierinnen, in den beiden Iphigenien haben die Lenkungen des Schicksals,

bei aller Härte und Grobheit, lange nicht das Anstößige wie in jenen Beispielen. Alkestis ragt unter den Dramen des Euripides durch den menschlich schönen, Trauervolles und Beglückendes sinnreich vereinigenden Charakter des göttlichen Waltens hervor. Sein Medeadrama wieder zeichnet sich dadurch aus, daß vom Dichter nirgends die Schicksalsidee zum Ausdruck gebracht wird. Und diese rein menschliche Entwickelung tritt um so bedeutungsvoller hervor, als die Sprache dieser Dichtung oft von wahrhaft fortreißender Gewalt der Leidenschaft ist.

Ähnliche Unterschiede in der Dichtung des transcendenten Schicksals ergeben sich, wenn man die tragische Dichtung unter dem Einfluß der jüdischen, indischen, christlichen Mythologie betrachtet. Nur auf wenige Beispiele deute ich hin. Wenn die Bibel erzählt, wie Saul, dieser kühne, stolze König, wegen geringer Schuld von Jehovah hart und unerbittlich verfolgt wird, so weisen wir diese Vorstellung von Gott als unwürdig zurück. Zugleich aber umgibt die biblische Darstellung die Gewalt Jehovahs mit dem geheimnisvollen Schauer heiliger, unergründlicher Erhabenheit. Auf diese Weise tritt — ähnlich wie etwa bei Sophokles — eine Milderung jenes abstoßenden Eindrucks ein. So erfährt auch die seltsame Vorstellung, die wir von Jehovah aus der biblischen Erzählung von Simson erhalten, dessen Geschick in seinen Haarwuchs gelegt ist, eine gewisse Veredelung. Hier geht diese von der kindlichen, märchenhaften Haltung der Erzählung aus. In Kalidasas Sakuntala spielt der Fluch des Büßers Durvasa die Rolle des transcendenten Schicksals. Im Abstich von der schönen, zart- und hochentwickelten Menschlichkeit, die dieses Drama in reichem Maße zeigt, erscheint das Eingreifen dieses Fluches in die Handlung als unorganisch, grob, abergläubisch. Doch wird diese störende Wirkung dadurch gemildert, daß in dem Fluche zugleich die sinnreich versöhnungsvolle Wendung angelegt ist, die schließlich die Handlung nimmt. Anders wieder ist es in Calderons Andacht zum Kreuze. Das Walten der Vorsehung erscheint hier teils als spielerisch und tändelnd, teils als sinnlos

Anthropomorphistische Transcendenz in den Dichtungen anderer Völker.

und brutal. Es fehlt dem beschützenden, errettenden, zurückschreckenden Eingreifen des Kreuzeszeichens alles Gewaltige, Unwiderstehliche, der Schein des Nichtandersseinkönnens, und zugleich das Geheimnis eines im Unerforschlichen versteckten Sinnes. Das Kreuz, das als heilig sein sollendes Schicksal über dem Drama schwebt, sinkt, wie sich Klein zwar hart, aber richtig ausdrückt, zum „Fetischklotz“ herab.[1]) Und ähnlich verhält es sich im Wunderthätigen Magus. Zieht man zur Vergleichung Goethes Faust heran, so erschrickt man fast über den äußerlichen Hokuspokus, mit dem hier der Teufel Cyprianus umgarnt.

Verdunkelung der Schuld durch das übernatürliche Schicksal.

Noch nach einer wichtigen Richtung hin ist das transcendente Eingreifen des Schicksals ins Auge zu fassen. Es sollen jetzt verschiedene Verwirrungen und Verdunkelungen hervorgehoben werden, die das transcendente Schicksal an bedeutungsvollen Punkten des tragischen Zusammenhangs erzeugt. Am wichtigsten ist das Schwanken, das in der Schuld entsteht. Welchen Grad von Würdigkeit oder Unwürdigkeit auch die Vorstellung von dem übernatürlichen Walten der Gottheit haben mag: in jedem Falle wirkt sie, sobald die tragische Schuld als in Abhängigkeit von solchem Walten entstanden dargestellt wird, verwirrend und verdunkelnd auf die Darstellung der Schuld. Die Frevelthat lastet einerseits dem, der sie verübt hat, als etwas Ungeheures, Widermenschliches, also als Schuld oder doch als etwas, was der Schuld nächstverwandt ist, auf der Seele. Andererseits aber weiß der Leser oder vielleicht auch der Thäter, daß eine

1) J. L. Klein, Geschichte des spanischen Dramas. Bd. 4, Abteilung 2. Leipzig 1875. S. 496. Übrigens wird der richtige Kern in der von Klein geübten Kritik durch die Maßlosigkeit im Häufen brandmarkender, totschlagender Ausdrücke verunstaltet, wie er denn überhaupt Calderon wahrhaft mißhandelt. Man darf bei Calderon nie vergessen, daß dieser Dichter unter dem Drucke eines stockkatholischen Glaubens und eines widersinnig gesteigerten Ehrbegriffes stand. Und da erscheint es als staunenswert, wie hohen und freien Fluges, trotz dem doppelten Zwange, dieser Genius fähig war, und mit wie tiefschauendem und umspannendem Blicke er das Menschliche zu gestalten vermochte.

Gottheit ihn dazu getrieben, darein verstrickt hat, daß ihm der Frevel also nicht eigentlich als Schuld angerechnet werden dürfe. So entsteht verwirrendes Zwielicht. Der helle Verstand sagt uns, daß ein unter transcendentem Zwange, also auch ohne Schuldbewußtsein begangener Frevel keine Schuld ist; und doch wird er vom Dichter und Thäter gewissermaßen als Schuld behandelt. Den Thäter trifft Pein und Strafe, als ob er eine schwere Schuld verbrochen hätte; andererseits aber wird er doch wieder wie ein bloß Unglücklicher betrachtet. Diese verwirrende Beleuchtung kann sich bis zur Unleidlichkeit steigern.

Selbst bei Äschylos, der doch das transcendente Schicksal in würdigster Weise darstellt, tritt dieses Schwanken zwischen Schuld und Nichtschuld, zwischen Verantwortlichkeit und Nichtverantwortlichkeit deutlich zu Tage. Klytemnästra leitet ihren Grimm gegen Agamemnon davon her, daß dieser das eigene Kind geopfert habe. Allein Agamemnon hat Iphigenie doch nur darum hingegeben, weil Kalchas im Namen der erzürnten Göttin das Blut Iphigeniens als Sühnopfer gefordert hatte. Erst nach hartem inneren Kampfe, unter dem Zwange des Götterwortes, hatte er sich zu der Unthat entschlossen. Und auch die Rachethat Klytemnästras steht unter schwankender Beleuchtung: einerseits ist sie ein Verbrechen schwärzester Art, andererseits aber doch auch wieder ein Glied in dem sich weiterwälzenden Götterfluche. Wie Agamemnon durch Götterzorn in jene furchtbare Situation gebracht wurde, aus der nur der Frevel der Opferung seiner Tochter herausführte, so ist auch an Klytemnästras Greuelthat die Wut der Rachegeister des Hauses mitbeteiligt. Dagegen gehört des Orestes Muttermord nicht hierher: die beiden transcendenten Mächte (von denen die eine — Apollo — zur That getrieben hat und sie billigt, die andere — die Erinnyen — sie verdammt) werden vom Dichter mit klarem Bewußtsein als lebendige Verkörperungen der beiden sittlichen Seiten, welche die That innerlich an sich hat, behandelt. Äschylos.

Unter den Gestalten des Sophokles fällt besonders Ödipus in die Augen. Über ihm schwebt ein besonders starkes Dunkel Sophokles und andere.

von Schuld und Nichtschuld. Gänzlich unwissentlich geschehene Greuel sollen wir doch nach des Dichters Darstellung als gewissermaßen schuldvoll ansehen. Noch härter ist die Zumutung des Euripides, der die widernatürliche, ehebrecherische Liebe der Phädra, trotzdem daß eine Gottheit sie ihr schändlicher Weise in die Brust gepflanzt hat, dennoch als eine Sünde betrachtet wissen will. Auch an seinen Orestes kann erinnert werden: in diesem spannungsvollen Stück ist Orestes sowohl aus inneren Gründen, als auch weil Apollo ihn zu der That aufgefordert, vollkommen überzeugt, daß er den Muttermord mit gutem Recht vollzogen habe; und dennoch wird diese gottbefohlene That vom Dichter als ein unseliger Greuel behandelt, der Sühnung verlangt und außerdem so wüste, umstürzende Folgen nach sich zieht, daß wiederum der Gott mit seinem Machtwort hemmend dazwischentreten muß. Auch an Homer können wir hier denken. Die verhängnisvolle Gewaltthat Agamemnons, der dem Achilles die Briseis geraubt, wird im weiteren Verlauf der Dichtung auf Bethörung durch die Gottheit geschoben; und ebenso schwebt über dem Frevel des Paris und der Helena die unklare Beleuchtung eines Waltens und Verhängens von den Unsterblichen her.

Ebenso gehören die Verschuldungen in den indischen Dramen zum großen Teil hierher. In Kschemisvaras Drama „Kausikas Zorn“ erscheint die Störung, mit der König Haristschandra das Zauberwerk des heiligen Büßers Kausika unterbricht, als ein fürchterlicher Frevel, der Fluch und Jammer im Gefolge hat. Der Urheber dieser frevlerischen Unterbrechung aber ist der böse Ganesa, der Gott der Hindernisse, der in der Gestalt eines Ebers den jagenden König bis an den Büßerhain gelockt.

Verdunkelung der Versöhnung durch das übernatürliche Schicksal.

Wie die Schuld, so kann auch die Umbiegung des Tragischen zur Versöhnung durch transcendentes Eingreifen verdunkelt werden. Ist die innere Umstimmung zu Glück und Frieden auf transcendente Weise herbeigeführt, so ist sie eben damit auf äußerliche Grundlage gegründet, also keine Versöhnung im wahren Sinn des Wortes. Dies gilt nicht nur von jenen Versöhnungen,

die, wie bei Euripides, durch einen groben deus ex machina herbeigeführt werden; sondern auch Ödipus auf Kolonos gehört hierher. Das Eingehen des unseligen Helden zu Frieden und Stille ist durch eine unergründliche Wendung der erzürnten Gottheit zu Gnade und Versöhnung herbeigeführt und ist daher eine Versöhnung, der die inneren Bedingungen fehlen. Insbesondere bei Calderon tritt dieser Übelstand hervor: in der Andacht zum Kreuze ist, wie die Verderbnis Julias, so auch ihre Bekehrung rein äußerlich in ihr Gemüt eingeführt; und etwas Ähnliches gilt vom Wunderthätigen Magus. Die Bekehrung des Cyprianus erfolgt unter dem Eindruck der den Teufelshexereien überlegenen Zauberkunststücke des Christengottes, der durch die Unterschiebung eines Justinen ähnlichen Leichnams die Tugend Justinas gerettet und dem Teufel den Sieg über Cyprianus entrissen hat.

Verdunkelung des Leidens: 1. durch eine unverhältnismäßig kleine Schuld.

Aber auch das Leiden als solches kann durch seine Abhängigkeit von transcendenten Mächten Verdunkelungen erfahren. Und zwar in doppelter Hinsicht: einmal in Beziehung zu einer vorausgegangenen Verschuldung und dann abgesehen von aller Schuld. Der erste Fall tritt dort ein, wo eine transcendente Macht an eine — menschlich betrachtet — geringfügige Verschuldung ein unverhältnismäßig schweres Leid knüpft, das außerdem mit jener Verschuldung keinen inneren Zusammenhang hat. In diesem Fall drängt sich unserem menschlichen Fühlen das Leiden als ein wenigstens überwiegend unverdientes auf, während doch unser Verstand die vom Dichter nun einmal als vorhanden anerkannte übernatürliche Beziehung auf die vorangegangene Schuld festzuhalten gezwungen ist. Besonders störend tritt dieses Schwanken zwischen Verdientem und Unverdientem dann an dem Leiden hervor, wenn die Schuld vom Dichter nur nebenbei herangezogen, nur vorübergehend berührt und vielmehr das Leiden in seiner immanent menschlichen Schwere und Tiefe in den Vordergrund gerückt wird. So ist es im Ajas des Sophokles. Nur nebenher werden zwei Züge von Überhebung gegenüber den Göttern aus des Ajas früherem Leben angeführt, um die schwere

Heimsuchung durch Athene zu begründen. Weitaus überwiegend ist der Eindruck, daß der Wahnsinn und die Schmach, von denen Ajas getroffen wurde, ein unverhältnismäßig fürchterliches, unverdient grausames Geschick seien. Der Dichter trägt zu diesem Eindruck besonders dadurch bei, daß nach seiner Darstellung Ajas in der That ein größeres Anrecht auf die Waffen des Achilles als Odysseus hatte und sich daher, als sie diesem zugesprochen wurden, mit Recht tiefgekränkt fühlen mußte. Und auch sonst erscheint Athene in diesem Drama als eine äußerst parteiisch waltende Göttin. So schwebt also um das Leid des Ajas ein unklares Ineinander von Verdientem und Unverdientem. Auch in den Eindruck, den das furchtbare Geschick des Philoktet hervorbringt, kommt eine kleine Trübung. Sein Leiden erscheint als eine gänzlich unverschuldete Heimsuchung durch die Götter; nur durch eine Bemerkung des Neoptolemos wird im Leser der Gedanke angeregt, daß ein Versehen, das er sich im Heiligtum der Chryse habe zu schulden kommen lassen, nach Götterwillen den ganzen Jammer über ihn gebracht habe. Besonders die indischen Dichtungen gehören hierher. In Nala und Damajanti ist es z. B. das Versäumen einer Waschung, in Sakuntala eine Unachtsamkeit gegen einen müden Büßer, in Urvasi ein Sichversprechen bei einem heiligen Schauspiel, wodurch gemäß transcendentem Zusammenhange Unheil und Jammer heraufbeschworen wird.

2. Durch übernatürliche Hilfe.

Eine Verdunkelung anderer Art kommt in das tragische Leiden, wenn wir wissen, daß dem leidenden, kämpfenden Helden eine transcendente Macht helfend, zu gutem Ende führend, erlösend zur Seite steht. Den Leiden wird hierdurch etwas von ihrem Ernst genommen; es sind Leiden, hinter denen uns schon Überwindung und Befreiung zu stehen scheint. Hierdurch ist die tragische Wirkung des Leidens erheblich abgeschwächt. Odysseus, der hartverfolgte Dulder, kommt bei Homer, nachdem er Kalypso verlassen, durch den von Poseidon erregten Seesturm in höchste Not. Doch wissen wir, indem wir den der süßen Heimat zustrebenden Helden mit den wütenden Elementen ringen sehen,

daß überlegene Götter ihn aus der Bedrängnis glücklich hinausführen werden. Hierdurch wird die Tragik seiner Lage verringert. Aus Homer ließe sich noch eine Fülle von Belegen hierfür beibringen. Ähnlich ist es bei Tasso. Die Mühsale und Kämpfe der Christen erfahren in ihrer Schwere und Ernsthaftigkeit eine Einbuße, weil wir sehen, daß die Christen unter dem Schutze ihres Gottes und seiner Engel stehen. Durch das uns beständig vor Augen geführte wirksame Eingreifen Gottes zu Gunsten der Christen wird uns der Gedanke aufgedrängt, daß alle ihre Leiden nur vorübergehender Art seien und bald Sieg und Triumph folgen werde. Am meisten empfinden wir diese Abschwächung des Tragischen an den Leiden Gottfrieds, da dieser ganz besonders unter göttlichem Schutze steht. Dagegen wird Leid und Untergang der Heiden durch keine derartige Abschwächung des Tragischen getroffen. — Übrigens ist diese Abschwächung in allgemeinerer Beziehung schon im vierten Abschnitt berührt worden (S. 44 f.).

Verschiedene Stellung der verschiedenen transcendenten Weltanschauungen zum Tragischen.

Die Vorstellung des transcendenten Schicksals störte, so sahen wir, das Tragische nicht nur in der griechischen Dichtung, sondern auch wo das Transcendente in indische, jüdische, christliche Vorstellungen gekleidet auftrat, brachte es prinzipiell gleiche Störungen in der dichterischen Darstellung des Tragischen hervor. Natürlich darf hieraus nicht geschlossen werden, daß alle diese Religionen die gleichen Bedingungen für die Ausgestaltung des Tragischen enthalten. Vielmehr sind die Bedingungen hierfür in den genannten Religionen nach Gunst und Ungunst äußerst verschieden. Nur über die griechische und christliche Weltanschauung seien in dieser Beziehung einige Worte gesagt.

Griechische und christliche Religion in ihrem Einfluß auf die Gestaltung des Tragischen.

Im religiösen Fühlen der Griechen nahm die Vorstellung von einem fluchartig wirkenden, zum Schrecklichen geneigten, nur schwer zu besänftigenden, besonders an menschliche Überhebung anknüpfenden Schicksal einen hohen Rang ein. Dieser Glaube mußte das dichterische Schaffen nach der Richtung des Tragischen hin stimmen. Denn unter der Einwirkung dieses Glaubens mußte sich die dichtende Phantasie aufgefordert fühlen, das Leid und

Verderben, das über gewaltige Heroen und erhabene Geschlechter hereingebrochen, unerschrocken bis zu Ende zu verfolgen. Und um so stärker war diese Aufforderung, als die griechische Sage durch eine Anzahl von Stoffen, in denen jener düstere Schicksalsglaube ausdrucksvoll durchgeführt war, der tragisch gestimmten Dichterphantasie vorgearbeitet hatte.

Hiergegen halte man nun das Christentum mit seinem liebenden, allerbarmenden Gott, der dem Sünder, wenn er nur der Reue zugänglich ist, gnadenvoll vergibt. Ein Dichter, der von diesem Glauben erfüllt ist, muß geneigt sein, nicht nur das Leid des Gerechten, sondern auch das des nicht völlig verstockten Sünders ins Gute und Versöhnte umzubiegen, um auf diese Weise die Liebe und Gnade Gottes einleuchtend zu erweisen. Dem Boden des ausdrücklichen Christentums ist das Hinüberleiten des Tragischen zu mildem Ausgange angemessener als das unerbittliche Durchführen desselben. Mit jenem Gottesglauben verbindet sich dann weiter die Vorstellung von der Seligkeit, die den Guten und den bußfertigen Sünder im Himmel erwartet. Der ausgesprochen christliche Dichter wird daher, wenn er schon so kühn ist, seinen Helden in den Tod zu führen, dann doch mit starker Betonung die Hoffnung auf die jenseitige Seligkeit hervortreten lassen. Hierdurch aber ist ein erhebendes Moment von so siegreicher Kraft eingeführt, daß der tragische Eindruck stark herabgemindert wird. Schon im elften Abschnitt (S. 243 f.) habe ich diesen Punkt berührt. Besonders bezeichnend nach diesen Seiten ist Calderon. Seine Faustdichtung — der Wunderthätige Magus — endet mit triumphierendem Märtyrertum; sein Prometheusdrama wird durch einen deus ex machina zu Versöhnung, Verzeihung, Hochzeit hinausgeleitet. Oder man vergegenwärtige sich, wie unvermittelt der tragische Konflikt im Richter von Zalamea durch einen menschlichen deus ex machina — den König Philipp II. — zu gutem Ende geführt wird. Die tragische Entwickelung pflegt bei Calderon, mag sie innerlich noch so notwendig gefordert sein, umgebogen zu werden.

Weiter ist zu bedenken, daß die echte christliche Tugend das Gepräge der Demut, Sanftmut, leidenden Ergebenheit trägt. Das ursprüngliche, unverfälschte Christentum ist der Entfaltung straffer, blanker, auf sich beruhender Männlichkeit wenig günstig. Ohne Zweifel aber ist diese Art von Menschlichkeit ein geeigneterer Boden für das Gedeihen tragischer Dichtung als jene. Mit dem erwähnten Charakter des Christentums hängt dann weiter das gebrochene, geängstigte Wesen des christlichen Gemütes zusammen, die Gedrücktheit und Zermürbtheit durch das Sündenbewußtsein und durch jenseitige Bekümmernisse, die Leidenschafts- und Sinnenfeindschaft und Weltentfremdung. Die tragische Dichtung aber erfordert freien, wagenden Schwung der Seele, starke, tapfere, verständnisvolle Weltlichkeit, ein Zuhausesein in den Leidenschaften und Weltgefühlen. Mit allen diesen Hemmnissen hatte die Entwickelung des Tragischen im alten Griechenland nicht zu kämpfen.

Auf der andern Seite freilich darf nicht verkannt werden, daß die Zwiespältigkeiten und Risse, die durch das Christentum in die Welt des Geistes gekommen sind, und die hierdurch bedingten Vertiefungen und Zuspitzungen der Innerlichkeit mittelbar und späterhin der Entwickelung der tragischen Dichtung günstig wurden. Aber eben doch erst „mittelbar und späterhin“. Gestalten wie Hamlet, Lear, Richard II. und III., wie Faust und Tasso sind nur unter Voraussetzung der durch das Christentum in die Welt gekommenen Spaltungen, Gebrochenheiten und Widersprüche des Geistes möglich geworden. Aber es mußte doch zuvor eine Verarbeitung und Umgestaltung jener christlichen Entfremdungen und Zerrissenheiten durch den ganz anders gearteten modernen Geist erfolgen, ehe ein Boden entstand, der die tragische Dichtung zu Blüte bringen konnte.

Dies alles sollen nur Andeutungen sein. Ich betrachte es als außerhalb meiner Aufgabe liegend, nachzuweisen, daß die Entwickelung der tragischen Dichtung im alten Griechenland und innerhalb der christlichen Weltanschauung wirklich durch die angedeuteten prinzipiellen Einflüsse bestimmt worden sei.

Das Tragische und die moderne Weltanschauung.

Die moderne Weltanschauung ist das Element, in dem allein das Tragische seine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwickelung finden kann. Hier ist das Schicksal das notwendige Ergebnis aus dem selbstthätigen Charakter des Menschen im Verein mit der gesetzmäßigen Ordnung, in die er gestellt ist. Das Schicksal tritt hier dem Menschen nicht in der Form einer fremden, willkürlichen, gewaltthätigen, überraschenden Macht, nicht in der Form des Wunders und Zaubers gegenüber. An die Stelle von Trennung und Unterbrechung ist hier Einheit und Zusammenhang getreten. Das Schicksal ist hier ausschließlich Verwirklichung der dem Menschen immanenten gesetzlichen Ordnung.

Darum kommen hier auch alle jene Einengungen und Verunstaltungen des Menschlichen, alle jene unwürdigen Vorstellungen von der Stellung des Menschen zum Göttlichen in Wegfall, die, wie wir gesehen, der befriedigenden Entwickelung des Tragischen im Wege stehen; ebenso fehlen hier alle jene Verwirrungen und Verdunkelungen von Leid, Schuld und Versöhnung, die durch die Transcendenz des Schicksals entstehen. Nur innerhalb der modernen Weltanschauung vermag sich das Tragische nach seinen furchtbaren und erhebenden Seiten, nach Kraft und Schärfe seiner Synthesen rein und erschöpfend zu entwickeln. Es war eine gewaltige Verirrung, wenn manche spekulative Ästhetiker, besonders Schelling, in dem antiken Schicksalsdrama die vollkommenste Gestalt der Tragödie erblickten.[1])

Doppelte Form des immanenten Schicksals.

Das immanente Schicksal tritt in doppelter Form auf. Hiervon hat schon der sechste Abschnitt gehandelt (S. 108 ff.). Entweder thun sich uns in der Verknüpfung der Handlungen und Ereignisse große geistige, sittliche Mächte, allgemeine Ordnungen sinnvoller Art, freilich nicht in begrifflicher Deutlichkeit, sondern in ahnungsmäßiger Weise kund. Wir glauben das Walten sinnvoller überindividueller Gesetze zu spüren; wir hören das Schicksal

1) Schelling findet besonders im Ödipus das wahrhaft Tragische verwirklicht. Dort sei Notwendigkeit und Freiheit im menschlichen Geschehen in ein vollkommen befriedigendes Verhältnis gebracht (Werke, Bd. 5, S. 693 ff.).

schreiten. Hohe, große Mächte greifen durch die menschlichen Dinge hindurch, — allerdings nicht als ein Äußeres, Übergeordnetes, sondern als der den menschlichen Dingen selber innewohnende Kern und Puls. Oder wir werden über die Einzelereignisse und ihre Einzelverknüpfung nicht hinausgehoben. Es entsteht nicht der Eindruck durchwaltender, weithin verknüpfender Ordnungen. Dort hatte das Schicksal die energische Bedeutung wirklicher sinnvoll thätiger Mächte und Gesetze; hier ist es nur in einem ideellen Sinn zu verstehen. Die Verknüpfungen der einzelnen Ereignisse als solcher machen den Eindruck des Menschlich-Bedeutungsvollen. Die Verdichtung dieses den Erscheinungen anhaftenden Wertes zu Substanz und Ursache fehlt hier. Mit diesen Bemerkungen soll nur an die Erörterungen des sechsten Abschnittes zurückerinnert sein. Dort war auch die bei weitem stärkere tragische Wirkung der ersten Form hervorgehoben.

Wird das immanente Schicksal in der ersten, stärkeren Form dem Fortgange der Handlung eingepflanzt, so kann dies in verschiedenen Graden der Vollkommenheit geschehen. Entweder gelingt es dem Dichter, die Verknüpfung der Handlungen und Begebenheiten und das Walten der hohen Mächte zu einer festen, dichten objektiven Einheit zu verschmelzen. Die hohen Mächte geben sich uns nicht als etwas erst vom Dichter Hinzugethanes, Hineingelegtes zu fühlen, sondern sie scheinen einfach und ohne Bemühen und Wissen des Dichters zu dem Zusammenhange der Ereignisse und Handlungen zu gehören. Im höchsten Grade empfangen wir diesen Eindruck von Shakespeare. Oder es ist die Einheit der großen Mächte und des menschlichen Geschehens nicht in vollkommenem Maße vorhanden. Wir kommen nicht ganz von dem Eindrucke los, daß der Dichter das Walten des Schicksals erst hinzubringe, den Zusammenhang der Handlung in entgegenkommendem Sinne einrichte. Das immanente Schicksal ist hier nicht völlig in die Objektivität des Geschehens eingegangen, sondern trägt einen subjektiven Beigeschmack an sich. Selbst bei Schiller können wir uns zuweilen eines solchen Eindrucks nicht

[illegible] an: wenn
[illegible] Verklärungs-,
[illegible]

[illegible] den letzten Jahr-
[illegible] nicht mehr
[illegible] Geist immer
[illegible] selbstverständlich
[illegible] Schicksals-
[illegible] wenn in
[illegible] die Handlung
[illegible] christlicher Art.
[illegible] zu machen.
[illegible] wo der Dichter ge-
[illegible] an das [illegible]
[illegible]

Doppelte Form des immanenten Schicksals.

[illegible]

[illegible] Dramatur-
[illegible] hervor.





in einem schönen Jenseits seliges Wiedersehen beschieden sein werde. Dieser christliche Glaube ist für den Eindruck, den die Darstellung ihres Todes macht, entscheidend: der tragische Charakter ihres Todes ist bedeutend abgeschwächt. Doch aber wird man hierin, da die christliche Jenseitshoffnung sich aus dem ganzen Stoffe rechtfertigt, auch nicht im entferntesten einen Mangel der Dichtung erblicken dürfen.

Betrachtet man nun die Fälle, wo das transcendente Schicksal zu den objektiven Bestandteilen gehört, so erhebt sich vor allem die Frage, ob der Dichter den Eindruck zu erwecken verstanden habe, daß sein Genius von dem Glauben an das antike Schicksal oder die christliche Vorsehung gewaltig bewegt, unwiderstehlich getrieben sei. Steht der Dichter wie eine große, elementare, seherische Macht hinter dem transcendenten Schicksale in der Dichtung, so ist es möglich, daß sich der Leser über das Verletzende, was sie für die moderne Weltanschauung hat, über das Zurückgebliebene und Rückschrittliche an ihr leicht hinwegsetzt, ja überhaupt nicht einmal zu dem Gefühl des Störenden kommt. Freilich wird es nur einem wirklich großen Dichter gelingen, den modernen Leser ohne peinlichen Widerstand in den Vorstellungskreis eines — wenn auch nur künstlerischen — Glaubens an ein übernatürliches Schicksal, sei es antiker, christlicher oder anderer Art, zu versetzen. Eines der gewaltigsten Beispiele dafür ist Wagners Nibelungenring. Ich sehe dabei ganz ab von der Musik; schon durch die Dichtung als solche wird der verständnisvolle Leser derart überwältigt, daß er sich mit den Mächten, Ordnungen, Leidenschaften, Schmerzen jener Götter und Übermenschen eins fühlt.

Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 1. dargestellt mit Seherkraft.

Gebricht es dagegen dem Dichter an dieser seherischen, wunderwirkenden Kraft, dann erhält die übernatürliche Ordnung der Dinge den Charakter des Unwahrhaften, falsch Anspruchsvollen, Spielerischen, Frostigen, Läppischen. Die Dichtung scheint von uns zu fordern, daß wir in den Wundern der übernatürlichen Welt etwas besonders Tiefes, Beziehungsvolles, Geheimnisreiches finden sollen, und doch entdeckt der Leser nur künstliche

Spielerische Darstellung.

Fäden, seltsame Schnörkel, hohle Puppen, ein mühsam in Gang gesetztes Räderwerk. Selbst bedeutende Dichter sind auf solche Abwege geraten. Tieck läßt in seiner Genoveva Gott als eine die Menschen versuchende, prüfende, strafende, belohnende, in die Seligkeit aufnehmende Macht eingreifen. Und diese ganze christliche Wunderwelt ist mit einer Mischung von Gefühlstrockenheit, süßlicher Schwärmerei und sonderbarer Freude an äußerlichem Zierat und Klingklang dargestellt. Das Verhältnis des Dichters zu dieser Welt ist das Gegenteil starken, ursprünglichen Herauslebens. Noch widriger berührt uns Brentanos Drama „Die Gründung Prags“, das von einem erdrückenden Wust und unentwirrbaren Knäuel von Wundern, Zauberwerk, Prophezeiungen, symbolischen Träumen und dergleichen vollgestopft ist. An einzelnen Zügen erkennt man die Genialität des Dichters; weitaus überwiegend aber ist der Eindruck nüchterner Zügellosigkeit, matten Tiefsinns, pedantischer, künstelnder Geheimnis- und Heiligthuerei. Selbst in Wagners Parsifal hat die Einführung der christlichen Mythologie etwas künstlich Schwärmerisches, Unwahres. Die Tragik Kundrys und Amfortas leidet darunter.

Das übernatürliche in modernen Dichtungen: 2. dargestellt als menschlich sinnvoll.

Doch noch andere Bedingungen müssen erfüllt werden, wenn das Vorkommen übernatürlicher Lenkungen und wunderbarer Eingriffe in modernen Dichtungen nichts Störendes haben soll. Die übernatürlichen Ereignisse müssen einen faßbaren natürlich menschlichen Sinn haben, wenn ihre Tragik und überhaupt ihr dichterischer Wert nicht stark herabgesetzt werden soll. Es ist eine Art Selbstauflösung, Selbstenthüllung, was gefordert wird: aus all den Wundern und Geheimnissen soll unwillkürlich und ungezwungen ein rein menschlicher Zusammenhang hindurchleuchten. Dem sich vertiefenden Leser sollen sich aus den übernatürlichen Verschlingungen immanent menschliche Entwickelungen und Schicksale als zusammenhaltender Sinn herstellen. Und um so befriedigender wirkt die Dichtung, je strenger und erschöpfender die übernatürlichen Beziehungen von einem einheitlichen menschlichen Sinn durchwaltet werden. Dagegen empfinden wir es als em-

pfindlichen Mangel, wenn den übernatürlichen Vorgängen ein menschlicher Sinn überhaupt fehlt, aber auch wenn ein solcher Sinn wohl vorhanden ist, aber an Unverständlichkeit, Dunkelheit, widerspruchsvoller Beschaffenheit leidet (wie dies beispielsweise in manchen Beziehungen vom zweiten Teil des Goetheschen Faust gilt). Hierher gehört auch der besonders bei den deutschen Romantikern vorkommende Fall, daß aus den wunderbaren Vorgängen zwar allerhand bedeutsame Ahnungen hervorblicken, diese aber sich zu keinem deutlichen und übereinstimmenden Zusammenhang fügen. Es bleibt bei einem schwebenden, flatternden Hin und Her von vielsagend scheinenden Anklängen, es setzt sich aber aus ihnen keine Melodie zusammen. Immermanns Merlin z. B., soviel Schönes er auch enthält, verwirrt uns geradezu durch eine Überfülle geheimnisvoller Anklänge. Am ehesten läßt man sich ein solches unruhiges Vielerlei noch in Zauberstücken oder Märchen gefallen. Doch ist es auch in solchen Fällen besser, wenn sich die wunderbaren Züge zu einem einheitlichen Sinn zusammenschließen. So ist es in Tiecks Runenberg, wo ein Tragisches des inneren Zwiespaltes — es handelt sich um die Tages- und Nachtseite des menschlichen Wesens — in Märchenform behandelt ist. Übrigens darf man es mit der Einheit des Zusammenschlusses nicht zu streng nehmen. Denn die Einführung des Wunderbaren hat naturgemäß allerlei Arabesken- und Rankenwerk im Gefolge. Es wäre übertrieben und pedantisch, wenn man von jedem nebensächlichen Zuge einen bestimmten und deutlichen Beitrag zu dem einheitlichen sinnvollen Zusammenhang erwarten wollte.

3. Dargestellt als Objektivierung menschlicher Motive.

Eine besondere Gestalt nimmt diese Bedingung in solchen Dichtungen an, die uns einerseits in eine ernstgemeinte, geordnete Menschenwelt versetzen, in diese aber andererseits übernatürliche Kräfte eingreifen lassen. Jetzt bleiben also nicht nur Zauberspiele und Märchen, sondern auch alle solche Dichtungen beiseite, die eine Welt der Götter, Halbgötter, Teufel und dergleichen zu ihrem Hauptgegenstande haben.

In dieser so abgegrenzten Gruppe von Fällen nehmen wir eine Darstellung menschlicher Entwickelung, die unter dem Einfluß übernatürlicher Mächte steht, besonders dann mit Befriedigung hin, wenn wir uns angesichts der in dem Innern eines Menschen auf übernatürliche Weise hervorgebrachten Veränderung sagen, daß sie ebenso sehr durch die natürliche Entwickelung dieses Menschen gefordert sei. Eine Stimmung, ein Gefühlserlebnis, ein Entschluß, eine That ist durch einen übernatürlichen Eingriff angeregt oder erzeugt worden; und doch wünschen wir den Eindruck davonzutragen, daß dieser innerliche Vorgang im Sinne der immanent menschlichen Entwickelung dieses Individuums gelegen sei. Mit anderen Worten: der übernatürliche Eingriff in das Innenleben einer Person muß als äußere Verselbständigung, als Objektivierung eines zum Innenleben dieser Person gehörenden Motivs erscheinen, wenn wir völlig befriedigt sein sollen.

So sind die Hexen, die Macbeth erscheinen und die bösen Wünsche in ihm erregen, nichts anderes als der gleichsam hinausprojizierte böse Dämon seines eigenen Selbstes. In noch stärkerem Maße gehört der Goethesche Faust in seinem ersten Teile hierher. Faust wird durch Mephisto und sein Zauberwesen, also auf transcendentem Wege in Staub und Kot herabgezogen. Alle diese Erniedrigungen aber liegen in der Richtung der inneren Anlagen Fausts, wie wir sie aus den ersten Monologen kennen lernen. Wir haben das Gefühl, daß Faust auch ohne Mephisto, rein durch die in seiner eigenen Brust liegenden Zwiespälte und Überspannungen, zu solcher Verirrung und Sünde gelangen konnte und mußte. Dagegen erscheint der Liebestrank in Wagners Tristan als ein so gewaltthätiger Zaubereingriff, daß er kaum als die Verselbständigung eines Innenvorganges aufgefaßt werden kann. Mag auch in ihm ein symbolischer Sinn enthalten sein (man kann an das Irrationelle, Dämonische, Elementare der Liebe zwischen Tristan und Isolde denken): so liegt doch in jenem transcendent zufallsartigen Eingriff etwas Störendes, die Tragik Abschwächendes. Anders dagegen, nebenbei bemerkt, ist der Liebes-

trank in der Götterdämmerung zu beurteilen; denn hier bewegen wir uns in einer Götter- und Halbgötterwelt, in einer mythologischen Weltordnung. Hier genügt es daher, daß dem Liebestrank, der in Siegfried das Bild Brünnhildes auslöscht, ein in das Ganze sich einfügender Sinn innewohnt. In Wilbrandts Meister von Palmyra, dieser Dichtung voll reifer Schönheit und milder Tragik, ist das Übernatürliche in allen drei Beziehungen zu reiner Befriedigung gestaltet.

Drei Wege der Darstellung des Übernatürlichen.

Beiläufig war schon von den verschiedenen Möglichkeiten die Rede, wie der moderne Dichter seinen Gegenstand in eine übernatürliche Welt versetzen oder ihn mit einer solchen in Verbindung bringen kann. Der Dichter kann erstlich Zauber-, Traum-, Märchenwelten erfinden, Welten, die aus der Lust des Dichters am Spielen und Schweifen, aus seinem Ergötzen an Wundern, Überraschungen, Abenteuern entsprungen sind. Wie sehr solche Zauberwelten mit der derben Wirklichkeit ein Bündnis eingehen können, zeigen Raimunds phantastische Dramen. Eine zweite Möglichkeit besteht darin, daß der Dichter zu der Welt der Götter, Halbgötter, Heroen greift, seine Phantasie mit mythologischem Zuge und Schwunge erfüllt und so modern nachgefühlte Mythologie erzeugt. In diesen beiden Fällen ist die übernatürliche Ordnung der Dinge das Naturgemäße. Sobald die beiden ersten der vorhin aufgezählten Erfordernisse erfüllt sind, können wir an derartigen Dichtungen des Übernatürlichen volle Freude empfinden. Schwieriger und kritischer verhalten wir uns gegenüber dem dritten Falle. Hier läßt der Dichter das Übernatürliche in eine mit vollem Ernst dargestellte geordnete Menschenwelt, der wir uns als verwandt fühlen, hineinragen und eingreifen. In diesem Falle ist auch noch die Erfüllung der dritten Bedingung erwünscht. Aber auch wenn dieser Bedingung volles Genüge geschehen ist, kommt es noch darauf an, ob die menschliche Kulturwelt so dargestellt ist, daß sie das Eingreifen von Wundern und dergleichen als glaublich erscheinen läßt. Daher empfiehlt es sich, den menschlichen Vorgängen die Färbung der Sage zu geben.

Dies kann durch mancherlei geschehen: durch ungeglätteten, treuherzigen, naturwüchsigen Ton, durch das Umwehtwerden der Gestalten von Dämmer und Nebel, durch Fernbleiben alles dessen, was ausdrücklich an moderne Bildung und Gesittung gemahnt. Je mehr die dargestellte Menschenwelt an das Räderwerk der modernen Staats- und Gesellschaftsordnung, vielleicht gar an moderne Strafgesetzgebung und Polizei, oder an moderne Aufklärung und Ernüchterung erinnert, um so schwerer ist es, sie mit der eingreifenden Wunderwelt in glaubliche Übereinstimmung zu setzen. Hamlet, Macbeth, Goethes Faust können zeigen, wie es der Dichter machen müsse, um den Eindruck des sagenartig Ferngerückten zu erzielen. Wenn bei Ernst Theodor Amadeus Hoffmann eine spukhafte Geisterwelt ohne weiteres in die geordnete, nüchterne Menschenprosa hereinplatzt, so wird dies nur dadurch erträglich, daß einerseits diese Gespensterwelt mit der Naivetät und Sicherheit des völlig Selbstverständlichen geschildert wird und andererseits der Dichter mit einer gewissen zweifelhaft machenden, halb auflösenden Ironie über seinen Spukgebilden schwebt.

Die sogenannte Schicksalstragödie.

In jeder Beziehung möglichst unglücklich verfährt mit der Einführung übernatürlicher Mächte die sogenannte Schicksalstragödie der Deutschen. Sie griff auf die antike Vorstellung des tückisch wütenden, auch den Edlen und Unschuldigen hinterrücks anfallenden und in Greuel und Verderben reißenden Geschlechterfluches zurück. In dem Umkreis dieser Vorstellungsweise kann natürlich jenes Erfordernis, das ich als das Zugrundeliegen eines sinnvoll menschlichen Zusammenhanges bezeichnet habe, nicht befriedigt werden; geschweige denn daß von einer Auflösung des Übernatürlichen in einen menschlichen Innenvorgang die Rede sein könnte. Das erste der vorhin namhaft gemachten Erfordernisse aber — das ahnungstiefe Hingerissensein des Dichters von der darzustellenden übernatürlichen Welt — läßt sich zwar bis zu einem gewissen Grade gegenüber der antiken Schicksalsidee erfüllen. Zeugnis dessen ist Schillers Braut von Messina, wo

ein sinnloser Schicksalsfluch wie eine düster geheimnisvolle, feierliche Macht dargestellt ist. Die übrigen Schicksalstragödien dagegen zerren das antike Schicksal mehr oder weniger zur Karikatur herab. Besonders bei Werner und Müllner gebärdet sich das Schicksal höchst kleinlich, läppisch, spukhaft. Wie kindisch ist nicht die Rolle, die in Werners vierundzwanzigstem Februar eben dieser Kalendertag, das große Messer und die Sense spielen! In Müllners Schuld hat der Schicksalsfluch seinen Ursprung in der von einer Zigeunerin wegen eines verweigerten Almosens ausgesprochenen Verwünschung. Am ärgsten geht es in desselben Dichters neunundzwanzigstem Februar zu: das Schicksal benimmt sich wie ein alberner Dämon, der die Menschen martern will. Mehr Einfachheit, Größe und Würde als bei diesen beiden Dichtern hat das Schicksal in Grillparzers Ahnfrau, einem Drama, das trotz dem ausdrücklichen und starken Widerspruche des Dichters eine Schicksalstragödie im schlechten Sinne des Wortes ist.[1]) Houwald wieder läßt uns in seinem Drama „Das Bild" im unklaren: man weiß nicht recht, ob man in den unsinnigen Zufällen das Walten eines geheim vergeltenden Schicksals oder nichts weiter als Zufälle erblicken solle. Sein Leuchtturm dagegen ist eine ausdrückliche Schicksalstragödie. Auch Heines William Ratcliff gehört hierher: ein romantisch gespenstisches, balladenartiges Schicksal schwebt über den Häusern Mac-Gregor und Ratcliff und macht sich in allerhand geheimnisvoll sich wiederholenden und parallel laufenden Erscheinungen, in nebelhaften Doppelgängern und dergleichen geltend. Zu dem allen kommt nun noch, daß die Schicksalstragiker es zumeist nicht verstehen, die menschlichen Vorgänge in sagenhafte Weite zu rücken. In eine nüchterne Welt tritt unvermittelt der Schicksalsspuk ein. Auch in dieser Beziehung bildet die Braut von Messina eine Ausnahme: die Handlung ist hier in die Pracht, Feierlichkeit und Würde eines

1) Ich habe mich hierüber ausführlich in meinem Buch über Grillparzer (S. 151 ff.) ausgesprochen.

gewissen Heroentums emporgehoben. Außerdem ist hier ein solcher Reichtum des rein Menschlichen vorhanden und in den Vordergrund gerückt, daß der Schicksalsfluch und was damit zusammenhängt, davon weit überwogen wird.

Wagners Nibelungenring.' Stellt die sogenannte Schicksalstragödie eine der schlimmsten Entartungen der Behandlung des transcendenten Schicksals dar, so kann man an Wagners Nibelungenring lernen, wie sich in der Hülle transcendenter Gestalten und Schicksalsknüpfungen Welt- und Menschheitsgeheimnisse der tiefsten Art zu ahnungsvollem, seherhaftem Ausdruck bringen lassen. Diese Dichtung ist voll von Wundern und Zaubern; ein Schicksalsfluch — an das Nibelungengold geknüpft — geht verderbend durch das Ganze; übernatürliche Welten schlingen sich durcheinander; dem oberflächlichen Betrachter scheint ein wahrer Knäuel von Geheimnissen vorzuliegen. In Wahrheit aber ist in dieser Götteruernichtungs- und Welterlösungstragödie ein großer, Göttliches, Menschliches, Teuflisches umspannender Ideenzusammenhang derart in die Gestalten, Ereignisse und Ordnungen übernatürlicher Welten hineingearbeitet, daß er als zusammenhaltende Einheit diese ganze, erstaunlich reiche Fülle von Wundern durchwaltet. Der Dichter zeigt uns, wie die Götterwelt, weil sie auf Gier, Trug und Wahn aufgebaut ist, trotz dem Überkühnen und Heiligernsten, was sie hervorgebracht, zu Grunde geht; zugleich aber sehen wir, wie auch der Vertreter einer neuen Daseinsweise, Siegfried, dieser freie und furchtlose Held, der sich lachend und strahlend, sorglos und nichtwissend, mit siegreicher Selbstherrlichkeit auslebt, im Zusammenstoß mit den bösen, finsteren, fluchvollen Gewalten der Welt — Alberich und Hagen sind ihre Vertreter — ins Verderben gestürzt wird. Zugleich aber wird Siegfried im Verein mit Brünnhilde vom Dichter als Welterlöser dargestellt, als Reiniger der Welt vom Fluche, als Hindeuter auf ein neues, bestandvolleres, freieres, freudigeres Dasein (vgl. S. 325 f.). Diese gewaltige Synthese von Weltensturz und Weltversöhnung ist es, was uns Wagner in Gestalt moderner Mythologie vorführt.

Achtzehnter Abschnitt.

Metaphysik des Tragischen.

Wer mit kräftiger Überzeugung in einer stark ausgeprägten Weltanschauung lebt, wird wahrscheinlich an der dargelegten Theorie des Tragischen etwas für ihn Wichtiges vermissen. Er wird das Wesen des Tragischen vielleicht zu menschlich, zu relativ gefaßt, vielleicht nicht genug aus der Tiefe, aus dem Absoluten her begriffen finden. In der Theorie des Tragischen — so wird er möglicherweise hinzufügen — müßte doch alles, was der tiefdenkende, von dem Welträtsel erfüllte Mensch angesichts des Tragischen fühlt und sinnt, seine Stelle erhalten; das Fühlen und Sinnen eines solchen Menschen gehe aber doch weit über den dargelegten menschlichen Gehalt hinaus. Kurz: es ist die metaphysische Deutung des Tragischen, was schließlich noch gewünscht und erwartet werden kann.

Bedürfnis nach metaphysischer Deutung des Tragischen.

So sehr nun auch von mir das Bedürfnis nach metaphysischer Vertiefung des Tragischen als berechtigt anerkannt wird, so kann ihm doch innerhalb der hier zu Grunde gelegten Auffassung nur in dem Sinne Genüge geschehen, daß das Tragische nicht mehr als eine ästhetische, sondern als eine lediglich metaphysische Kategorie in Betracht gezogen wird. Es werden diejenigen metaphysischen Zusammenhänge aufzuzeigen sein, die etwas der ästhetischen Grundgestaltung des Tragischen Entsprechendes, etwas ihr Ähnliches an sich tragen. Diese Zusammenhänge werden als die Tragik in dem prinzipiellen Aufbau

Das Tragische als metaphysische Kategorie.

der Welt, in der inneren Beschaffenheit und Entwicklung alles Seins, als die Tragik des ewigen Wesens der Dinge, als die Tragik des Weltgrundes bezeichnet werden dürfen.

Philosophische, nicht ästhetische Gefühle.

Genau genommen handelt es sich sonach in der Metaphysik des Tragischen nicht um ästhetische, sondern um philosophische Gefühle. Denn es sind Gedanken, und noch dazu Gedanken von besonders unanschaulicher Art, woran sich diese metaphysisch vertieften tragischen Gefühle schließen sollen. Ja auch das Zuhilfenehmen der Darstellung anschaulich individueller Charaktere, Handlungen und Ereignisse ist von keinem Gewinn. Denn wie schon im dritten Abschnitt hervorgehoben wurde (S. 33 f.), lassen sich diese Gedanken wegen ihrer Abgezogenheit auch nicht einmal als andeutungs- und ahnungsweise hindurchscheinender Sinn in die anschaulichen Gebilde einer Dichtung hineingestalten.

Keine Allgemeingiltigkeit.

Auch muß man sich gegenwärtig halten, daß die Untersuchung des Tragischen, sobald sie in Metaphysik übergeht, den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der alle voranstehenden Betrachtungen kennzeichnete, aufzugeben hat. Nur die wenigen, die von der zu Grunde gelegten Metaphysik überzeugt sind, befinden sich in der Lage, sich von dem Weltzusammenhang zu solchen Gefühlen anregen zu lassen, wie es die jeweilige Metaphysik des Tragischen verlangt.

Darlegungsweise.

Ihre Begründung kann die Metaphysik des Tragischen nur in dem Zusammenhange der gesammten Metaphysik finden. Da ich nun an dieser Stelle unmöglich in weitläufige metaphysische Erwägungen eintreten kann, so sind die folgenden Betrachtungen nur in dem bescheidenen Sinne eines Ausblickes von dem Standorte aus aufzufassen, den ich in der Metaphysik nun einmal einnehme.

Zwiespältiger Weltgrund.

Wer den Weltgrund als das reine Gute, als klare Vernunft, als lauteren, seligen Geist auffaßt, für den hat der Weltgrund keine Verwandschaft mit dem Tragischen. Zum Tragischen gehört Widerstreit und Kampf; die zwiespältigen und bis in die Wurzel

zerrissenen Charaktere sind vorzugsweise auf starke Tragik angelegt. Ist daher der Weltgrund schlechtweg in sich einig, ohne Bruch und Widerspruch, so kann er auch nicht in Analogie zum Tragischen gesetzt werden.

Haben wir uns nun aber wirklich den Weltgrund als etwas ungebrochen Einiges, als etwas friedlich Gegensatzloses vorzustellen? Ich gestehe: je stärker und vielseitiger ich das erfahrungsmäßige Weltbild auf mich wirken lasse, um so mehr befestigt sich in mir die Überzeugung, daß Gegensatz, Zwiespalt und Negation, die allenthalben die Erfahrungswelt kennzeichnen, sich bis in das Weltinnerste hineinerstrecken. Mir schwebt die Ruhe und Versöhnung, die Heiligkeit und Seligkeit des Ewigen als ein Ergebnis vor Augen, das sich ewig aus Spannung und Gegensatz, aus Bruch und Zwiespalt herstellt. Ich will hier gänzlich dahingestellt sein lassen, ob dieser Widerstreit im ewigen Weltgrunde aufzufassen sei wie bei Hegel als sich im Elemente der logischen Allvernunft selber vollziehend, oder wie bei Hartmann als ein Ringen zwischen der Vernunft und dem vernunftlosen Willen, oder etwa gar in einer mit der christlichen Vorstellung von der Dreieinigkeit und dem Sündenfall Fühlung suchenden Weise wie bei Jakob Böhme und Schelling, oder ob, wie ich allerdings meine, keine dieser Auffassungsformen genüge. Diese Fragen treten für den hier ins Auge gefaßten Zweck völlig zurück. Zunächst genügt es, den Gedanken festzuhalten, daß dem ewigen Weltgrunde ein ebenso ewiges Prinzip des Widerstreites, der Auflehnung, der Negation innewohne, und daß dieser Bruch und Unfrieden von der positiven Macht des Weltgrundes gleichfalls ewig überwunden werde.

Das Endliche als Zeugnis für die Zwiespältigkeit des Absoluten.

Fragt man, wodurch sich dem Denken die Zwiespältigkeit des Absoluten aufdränge, so antworte ich, daß besonders die Vertiefung in den einfachen Gedanken des E n d l i c h e n zu dieser Überzeugung führen kann. Wir wollen von allem, was für den Menschen aus dem Endlichen folgt, absehen; wir wollen absehen von allem Unvollkommenen, Zweckwidrigen, Störenden und Zerstörenden, von allen Schmerzen und Zerrüttungen, Irrtümern

und Verschuldungen, von allen diesen fühlbarsten Zuspitzungen des Endlichen. Was wir beachten, ist allein die Natur des Endlichen als solchen. Das Endliche ist kein reines, volles Sein. Es ist ein Sein, das sein Ende findet, sich zu Nichtsein aufhebt; ein Sein sonach, dessen eigenste Natur durch das Gegenteil seiner selbst bestimmt ist. Das Endliche ist ein durch die Verneinung des eigenen Wesens verdorbenes Sein. Wäre das Endliche ein Sein, das sich einfach bejahte, so wäre es unmöglich, daß es sich selbst aufgäbe oder dazu gebracht werden könnte, sich aufzugeben. Die Schranke, das Ende, der Tod zeugt augenscheinlich dafür, daß das Endliche an einem Widerspruche krankt. Das Endliche ist in sich gebrochenes, allenthalben von einem negierenden Prinzip durchsetztes Sein. Schon Plato hat diese Wahrheit verkündet.

Widerspruchsvolle Natur der Zeit: 1. nachgewiesen in dem Jetzt.

Durch keine Form der Endlichkeit wird uns diese ihre widerspruchsvolle Natur so aufgedrängt wie durch die Zeit. Je mehr wir uns in die Sprache vertiefen, die der einfache Zeitverlauf zu uns spricht, um so tiefer werden wir durch das Rätselhafte, Unfaßbare, Ungeheuerliche, was in der Zeit liegt, beunruhigt. Das Wirkliche liegt weder in dem Schattenreich der Vergangenheit, noch im Jenseits der Zukunft, sondern allein in der Gegenwart. Alle Daseinsfülle, alle Lebensglut faßt sich in dem Jetztpunkte der Gegenwart zusammen. Was ist nun aber das Jetzt? Eine allerkürzeste Strecke, die ins Endlose hin kürzer gemacht zu werden verlangt; eine haarscharfe Schneide, die, noch so dünn, niemals dünn genug ist; ein Etwas also, das im Grunde ein Nichts ist. Die Gegenwart zieht, indem wir sie suchen, sich immer mehr und mehr zusammen, bis sie sich verflüchtigt. Sie ist nur diese beständige Selbstverflüchtigung. Mit anderen Worten: das Jetzt besteht lediglich als Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft. Nun aber entbehren Vergangenheit und Zukunft erst recht aller Wirklichkeit; sonach ist das Jetzt der Übergang zwischen zwei Nichtsen. Indem die Zukunft kontinuierlich ins Sein hinaufrückt, ist sie auch schon wieder zur Vergangenheit geworden, ohne dabei

durch ein faßbares, haltbares Sein hindurchgegangen zu sein. Die Gegenwart in strengem Sinne kommt nie dazu, Wirklichkeit zu haben; sie besteht in einem beständigen Zerfall von etwas, was überhaupt nie gewesen ist. Das Jetzt strotzt von Wirklichkeit, und doch ist es nirgends zu fassen. Indem es zu sich sagt: ich bin, ist es auch schon tot. Das Jetzt, diese Blüte und Spitze des Lebens, dieser Sammelpunkt der Wirklichkeit, ist zugleich ein Unding von Wirklichkeit, eine Karikatur des Seins. In der Zeit demaskiert sich die absurde Natur des endlichen Seins. Schopenhauer sagt hierüber ergreifende Worte.

2. Nachgewiesen in der Teilbarkeit der Zeit.

Hiermit ist aber die irrationelle Natur der Zeit keineswegs erschöpft. Sollte dies geschehen, so müßte insbesondere noch darauf hingewiesen werden, welcher Abgrund von Absurdität in der ins Endlose gehenden Teilbarkeit der Zeit und ebenso in ihrer Anfangslosigkeit liege. Fassen wir jede beliebige Zeitstrecke ins Auge, so staunen wir, wie es möglich gewesen sei, daß sie sich überhaupt habe vollenden können. Wie wird es zu Wege gebracht, daß, wiewohl an jedem Punkte der endlichen Zeitstrecke immer noch eine nirgends endende Zahl kleinster Teile zu erledigen ist, diese Erledigung doch eingetreten ist? Auch die kürzeste Zeitstrecke scheint sich zu einer nirgends enden wollenden Linie auszudehnen. Wie ist es demnach überhaupt möglich, daß ein Zeitverfluß stattfindet? Ist doch zur Erledigung auch der allerkürzesten Zeitstrecke das Zu-Ende-Kommen mit einer doch nirgends enden wollenden Menge kleinster Zeitteilchen nötig! Ich meine: wir haben keinen Grund, über die Grübeleien des Eleaten Zeno zu lächeln.

3. Nachgewiesen an der Anfangslosigkeit der Zeit.

Und stellen wir uns die Anfangslosigkeit der Zeit vor, so erhebt sich die von Schopenhauer aufgeworfene Frage: wie kommt es, daß das, was dieses von mir erlebte Jetzt enthält, nicht schon längst im Zeitlauf erledigt worden ist? Und da diese Frage rücksichtlich eines jeden, auch des in allerfernster Vergangenheit liegenden Zeitpunktes erhoben werden kann, so wird es auch von hier aus unbegreiflich, daß überhaupt die Zeit bei irgend einem Jetztpunkte angekommen sei.

Ergebnis.

Kurz: die Zeit erweist sich von verschiedenen Seiten her als ein undurchdringlich irrationelles Gebilde, als ein Scheinsein, das dennoch Dasein hat. Auch hilft es nichts, wenn man die Zeit mit Kant zu einer nur subjektiven Form des Vorstellens macht. Denn dann verläuft eben doch das Bewußtsein — und dieses ist doch auch ein Wirkliches — in der Zeit; und die Irrationalität der Zeit besteht nach wie zuvor.

Schluß von der widerspruchsvollen Natur des Endlichen auf den Weltgrund.

Nun blicken wir auf den Weltgrund hin. Wäre dieser nichts als lauteres, gegensatzloses Sein, das ruhig und befriedigt in sich ruht, nichts als kampflose, friedlich in sich beschlossene Unendlichkeit, die sich einfach selbst bejaht, so wäre es nicht zu verstehen, wie aus ihm die Endlichkeit, dieses irrationelle, sich selbst aufhebende, von Unvollkommenheit strotzende Sein, entspringen sollte. Ein Absolutes, das einfach in sich beschlossen läge, ruhig und harmonisch mit sich zusammenginge, fände in sich nicht den mindesten Grund, sich ins Endliche zu zerreißen, sich zu dem in sich verkehrten endlichen Dasein herabzusetzen. Ein solches Absolutes müßte vielmehr ewig in seinem Frieden, in seiner vollkommenen Sättigung verharren. Je mehr in einer Weltanschauung das Absolute als ein stilles, gegensatzloses, in sich übereinstimmendes Sein aufgefaßt wird, um so mehr muß man erstaunen, wie seine Selbsterniedrigung zum Endlichen möglich geworden sei. Platon, Aristoteles, Spinoza, Leibniz, die Jugendphilosophie Schellings können als Beispiele dienen. Die Welt des Endlichen weist sonach dringend darauf hin, daß dem Absoluten ein feindselig entgegengesetztes Prinzip, ein Prinzip der Negation und Verkehrung innewohne. Nimmt man eine Weltvernunft an, so muß sie als beunruhigt und beseelt durch ein irrationelles Prinzip angesehen werden. Schreibt man dem Weltgrunde die Eigenschaft des Guten zu, so muß diesem Urguten ein Prinzip des Nichtseinsollens als bedrängend und aufstachelnd eingepflanzt werden.

Verstärkung dieses Schlusses.

Und vertieft man sich gar in die konkreteren, den Menschen fühlbar treffenden Erscheinungsformen des Endlichen, so muß sich die Überzeugung gewaltig verstärken, daß nur eine selbst schon

zwiespältige, an innerer Verkehrung leidende Weltgrundlage sich in dieser Welt des Endlichen offenbaren könne. Angesichts dieser wilden und grausamen Wirklichkeit, in der wir leben, angesichts dieser von Weh und Zerstörung, von Wahn und Trug, von Gier und Lastern erfüllten Welt dürfte sich die Ehre Gottes, sobald man ihn als einfach vollkommen, als lediglich in Harmonie und Seligkeit lebend vorstellt, kaum retten lassen.

Übertreibung von seiten des radikalen Pessimismus.

Hier könnte man mit den radikalen Pessimisten sagen: freilich spreche das endliche Dasein mit seiner schranken- und leidvollen Natur laut und entschieden gegen die Annahme eines Weltgrundes, der nichts als Güte und Weisheit sei; doch dürfe man nicht auf halbem Wege stehen bleiben und vor den Konsequenzen zurückschrecken, die sich aus der unvollkommenen Beschaffenheit der Welt ergeben; eine solche Halbheit aber wäre es, wenn man von den Unvollkommenheiten der Welt nur auf einen Gegensatz oder Zwiespalt in dem vernünftigen und guten Weltgrunde schließen wollte; vielmehr müsse man den Grund und Schoß alles Daseins geradezu für vernunftlos, blind, brutal, nichtseinsollend erklären. Ich glaube, daß sich eine solche Folgerung durch eine Anzahl schwerwiegender, nicht wegzuleugnender Grundzüge des Erfahrungsdaseins verbietet. Wer für die Gestaltung seiner Weltanschauung die durchgängige Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen, die Zweckmäßigkeit ihrer Gestaltungen und Ordnungen, die sich allenthalben zeigende Entwickelung zum Vollkommeneren hin, besonders aber auch die Thatsache des Bewußtseins und die Schöpfungen desselben und unter diesen wieder vor allem die moralischen Werte in gebührender Weise in Ansatz bringt, wird davon abstehen, der Welt ein einfach vernunftloses, zielloses, wertloses oder gar schlechtes und böses Prinzip unterzulegen.

Der Weltgrund als vernünftig und seinsollend.

Schon die Thatsache der gesetzmäßigen Ordnung der Erfahrungswelt macht die Annahme eines vernunftlosen, alogischen oder gar antilogischen Weltgrundes unmöglich. Im Materialismus wie in der Schopenhauerschen Philosophie wird man nie über die Schwierigkeit hinwegkommen, wie der den Gegensatz von

Geist und Vernunft bildende, also stumpfsinnige „Stoff“ oder der alogische „Wille“ es zu Gesetzmäßigkeit und Ordnung, und noch dazu zu einer Ordnung von so verwickelter und feiner Natur, bringen könne. Aber nicht nur als vernünftig, sondern auch als gut, als seinsollend wird der Weltgrund anzuerkennen sein. Ich gehöre trotz allen Zersetzungen und Verhöhnungen, die sich das Moralische von den „Modernen“ gefallen lassen muß, zu den altmodischen Philosophen, die in den Thatsachen der moralischen Gefühle, des Strebens nach dem Guten, des Glaubens an die unbedingt rechtfertigende und adelnde Kraft des Guten, des Glaubens an inneren Wert und Menschenwürde eine Gewähr dafür erblicken, daß das Dasein im letzten Grunde wert- und heilvoll sei, von der Kraft des Seinsollens getragen und gehalten werde. Ich glaube nicht, daß sich das Gute aus dem Kampfe ums Dasein herausschleifen, aus selbstsüchtigen Trieben und aus Nützlichkeitserwägungen herausdestillieren lasse. Vielmehr glaube ich mit Kant und Fichte, daß, wenn in irgend einer geistigen Thatsache, so sicherlich in der des Guten sich die intelligible Welt ankündige.

Der Weltgrund als Synthese von Gegensätzen.

Somit stünden wir vor einem Ergebnis, das sich als Synthese gegensätzlicher Elemente charakterisiert. Einerseits ist die Welt in der Vernunft, im Seinsollenden, im Positiven gegründet. Aber zugleich hat das ewig Vernünftige, Seinsollende, Positive es ebenso ewig mit seinem Gegenteil zu schaffen, es leidet am Irrationellen, Nichtseinsollenden, Negativen, und es trägt das Gepräge dieses Leidens.

Das Vernünftige und Gute als das Siegreiche im Absoluten.

Aber an dieses Leiden ist hier nicht Niederlage und Verderben geknüpft. Wäre im Absoluten das Irrationelle, Nichtseinsollende siegreich, so würde die Welt eben hiermit in Chaos und Graus zusammenbrechen. Schon der Umstand, daß die Welt in sich Halt hat, als geordnete besteht und weiterbesteht, deutet darauf hin, daß vielmehr die Macht der Vernunft, des Seinsollenden, des positiv Wertvollen als siegend anzusehen ist. Hiernach würde sich also das Verhältnis der zwei Seiten des Ab-

soluten in folgenden beiden Sätzen aussprechen lassen. Erstlich: der ewige Weltgrund ist beides: vernünftig und doch in Vernunft nicht aufgehend, seinsollend und nichtseinsollend, positiv und negativ. Zweitens: das Vernünftige, Gute, Positive ist das umfassende, übergeordnete, siegende Prinzip; das Negative besteht nur als ein- und untergeordnetes, ewig waches und ewig überwundenes Moment im Positiven, als immerdar lebendige und immerdar bewältigte Gegnerschaft in ihm. Hieran könnte man noch den etwas weitergehenden dritten Satz reihen: das Positive — um bei diesem Ausdruck zu bleiben — bedarf des Negativen; das Positive kann sich nur dadurch verwirklichen, daß es sich ewig an seinem Gegensatze belebt und entzündet und ihn überwindet. Man könnte demnach sagen: das Sein kann nicht einfach und unmittelbar, sondern immer nur auf einem Umwege, immer nur als hindurchgehend durch Bruch und Gegensatz zustande kommen.

In welchem Sinne diese metaphysischen Betrachtungen zu verstehen sind.

Ich will keineswegs behaupten, daß diese Sätze ausdenkbar, geschweige denn daß sie streng beweisbar seien. Ich spreche sie lediglich als letzte Postulate aus, die sich dem sinnenden Betrachten der Grundzüge der Erfahrungswelt aufdrängen, als Ahnungen des Denkens, die uns die Richtung andeuten, nach der wir gewisse äußerste Synthesen zu vollziehen haben, ohne daß wir freilich zugleich das Vermögen besäßen, diese Synthesen wirklich zu vollziehen. Es sind also diese Betrachtungen als letzte Wagnisse des Denkens, als letzte Ansprüche des intellektuellen Bedürfens und Sehnens anzusehen und daher von der streng-wissenschaftlichen Bearbeitung der Thatsachen, von ihrer Zergliederung und der Erforschung ihrer Gesetze fernzuhalten.[1]) Ich bringe sie daher hier auch nur als Zugabe für solche Leser, denen es nicht an metaphysischer Wagelust fehlt.

Auch bemerke ich ausdrücklich, daß diese Betrachtungen Un-

1) Meine Stellung zur Metaphysik findet man ausführlich dargelegt und begründet in meiner Erkenntnistheorie (Erfahrung und Denken. Hamburg und Leipzig 1886; S. 433 ff.).

bestimmtes in größerer Menge enthalten, als dies in einer zusammenhängenden Darstellung der Metaphysik der Fall wäre. Es kommt mir hier nur darauf an, einen einzigen Punkt in deutliches Licht zu setzen: *die bei aller Einheit dennoch zwiespältige Natur des letzten Weltgrundes.* In anderen Beziehungen, z. B. in der Frage, wie der letzte Weltgrund im Verhältnis zum Logischen, zur Vernunft, zum Willen, zum Guten aufzufassen sei, habe ich die Betrachtungen *mit vollem Bewußtsein* in einer gewissen Unbestimmtheit gehalten und mich mit bloß ungefährem Andeuten begnügt.

In welchem Sinne von Tragik des Weltgrundes die Rede sein könne.

Nach den gegebenen Darlegungen kann kein Zweifel sein, welche Bedeutung es habe, von Welttragik zu reden. Die Welt ist im letzten Grunde dadurch tragisch, daß der vernünftige, gute, selige Weltgrund zugleich sein Gegenteil in sich habe und sich nur im Hindurchgehen durch solchen Zwiespalt und solche Verkehrung verwirklichen könne. Es könnte sonach das Absolute unter dem Bilde eines tragischen Helden veranschaulicht werden, der an seinem gespaltenen Ich leidet, eines Helden, der es in seinem eigenen Inneren mit einer herabzerrenden Gegenmacht zu thun hat. Steht so die Tragik des Weltgrundes in Analogie mit dem Tragischen der inneren Gegenmacht, so ist ebensosehr zugleich das Tragische der abbiegenden Art, das Tragische mit gutem Ausgange, in analoger Bedeutung heranzuziehen. Denn die innere Verkehrung des Weltgrundes wird ewig überwunden, das Vernünftige und Gute ist das umfassende, übergreifende, siegende Prinzip. Freilich bedeutet dieser Sieg nicht eitel Glück und Heil, vielmehr blickt durch das siegende Prinzip, auch insoweit es siegt, das Gepräge des feindlichen, entwertenden, negierenden Prinzips hindurch, mit dem jenes ewig zu schaffen hat.[1])

Metaphysische Tragik der endlichen Welt.

Doch kann von Welttragik noch in einem anderen Sinn

---

1) Durch diese Ausführungen wird deutlicher erhellen, was ich mit der in meinen Vorträgen zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart (München 1892; S. 162 f.) gegebenen Andeutung über die Anwendung des Begriffes des Tragischen auf den Weltgrund gemeint hatte.

die Rede sein. Jetzt handelte es sich um den ewigen Weltgrund; aber auch der endlichen Welt als solcher wohnt ihre Tragik inne. Was damit gemeint sei, erhellt zum Teil schon aus den voranstehenden Darlegungen.

Welche wurzelhafte Tragik dem Endlichen innewohne, erhellt am deutlichsten, wenn man des Gegensatzes halber solche Weltanschauungen heranzieht, die das Diesseitige begeistert bejahen und in diesem Bejahen die grundsätzliche Stellung zum Endlichen in erschöpfender Weise zum Ausdruck gebracht sehen. Das Endliche wird als der Schauplatz des Lebens und der Entwickelung, als die Stätte des Strebens und Schaffens und Glückes enthusiastisch gutgeheißen und dieses Gutheißen als die einzig berechtigte prinzipielle Gemütshaltung dem Endlichen gegenüber angesehen. Hier kann von einer metaphysischen Tragik des Endlichen nicht die Rede sein. Auf dem Boden der Anschauungen dagegen, die im vorigen dargelegt wurden, erscheint das Endliche als die schroffste Bezeugung des Risses, der durch das Herz der Welt geht. Im Endlichen wirkt sich das negative Prinzip des Weltgrundes bis in seine äußerste Konsequenz aus. Das Endliche hat die Nichtigkeit in zugeschärftester Form als das Schicksal seines Bestehens vom Absoluten her auf den Weg bekommen. Aus der blühenden, prangenden Lebensfülle des Endlichen grinst uns überall die Nichtigkeit als ihr unheimlicher Sinn an. Das Endliche kann hiernach nicht als ein mit stummer Ergebung Hinzunehmendes gelten; noch viel weniger werden wir es mit beschönigendem Enthusiasmus bejahen, sondern wir werden in seiner Vergänglichkeit den Stachel des Tragischen schmerzvoll empfinden. Dies schließt keineswegs aus, daß wir uns der Flut des Lebens kraftvoll und freudig anvertrauen und das Positive, Gehaltvolle, Herrliche, Bezaubernde des irdischen Daseins und seiner Güter nachdrücklich anerkennen. Es liegt mir gänzlich ferne, dem Menschen sein dankbares Heimatsgefühl gegenüber dem Endlichen, seine beglückende Liebe zur irdischen Stätte seines Strebens verkümmern zu wollen. Nur soviel will ich sagen, daß das gekennzeichnete

tragische Gefühl angesichts des Endlichen einen **wesentlichen Bestandteil des Lebensgefühles** bilden solle. Es ist eben nicht anders: die Lebensstimmung des umfassenden, wahrhaft menschlichen Menschen ist reich an Gegensätzen.

Steigerung der Tragik des Endlichen.

Die Tragik des Endlichen erfährt mit Rücksicht auf den Menschen noch eine Steigerung, die indessen zugleich eine Veredelung bedeutet und eine Tendenz zur Versöhnung in sich enthält. Das menschliche Selbstbewußtsein geht nicht einfach im Endlichen auf, sondern seine Natur besteht ebensosehr darin, dem Endlichen entgegenzuarbeiten, das Endliche zu überwinden. Hierdurch geschieht es einerseits, daß im Abstich von diesem entgegengerichteten Streben die Schärfe des Endlichen um so stärker gefühlt wird; andererseits aber entsteht hierdurch für den Menschen die Möglichkeit, die Tragik des Endlichen ins positiv Versöhnungsvolle umzubiegen.

Überwindung des Endlichen durch den Menschen.

Wenn ich von der Überwindung des Endlichen spreche, so habe ich nicht etwa nur die religiöse Versenkung in Gott und die philosophische Beschäftigung mit dem Unendlichen im Auge, sondern alle Gefühle und Thätigkeiten, die auf ein Bleibendes, auf ein innerlich Wertvolles gerichtet sind. Indem wir das Gute zu thun und ein würdiges Leben zu führen bestrebt sind, indem wir an Ideale glauben und unser Leben mit ihnen erfüllen, indem wir an allgemeingültigen Wahrheiten und Werten festhalten, schreiten wir über das Endliche hinaus und legen uns im Überendlichen fest. Ja im Grunde bezeugt jedes Ungenügen, das wir über das Endliche empfinden, jedes Bemühen, das gegen die allzu große Flüchtigkeit der Erscheinungen und Güter gerichtet ist, die Fähigkeit unseres Geistes, über das Endliche hinauszukommen.

Der Mensch als widerspruchsvolle Einheit des Endlichen und Unendlichen.

Jetzt können wir sagen: die metaphysische Tragik des Menschen besteht darin, daß in seinem Wesen Endliches und Unendliches in unausgeglichener, zwiespältig bleibender Weise verbunden sind. Der menschliche Geist ist beglückende Überwindung des Endlichen, aber er ist dies nur in der Form des

Sehnens, Sollens, Strebens, niemals in der Weise voller Verwirklichung. Indem wir über das Endliche hinausstreben, spüren wir doch allenthalben unser Gekettetsein an das Endliche, die einschränkende, lähmende, verunreinigende, herabzerrende Macht des Endlichen. Ja gerade weil uns das Vermögen innewohnt, das Endliche als Schranke zu spüren und darüber hinauszustreben, geben sich uns alle Unvollkommenheiten, Übel, Schmerzen, Verkümmerungen, Vernichtungen, die das Gefolge der Endlichkeit bilden, um so schneidender und demütigender zu fühlen. Die Kluft zwischen dem Stückwerk der Endlichkeit und der runden Vollendung des nie völlig erreichten Ideals klafft uns erschreckend entgegen. So tapfer und beseligt wir uns nach oben schwingen, überall fühlen wir uns doch an unsere Schwäche und Niedrigkeit, an dieses Reich des Zufalls und des Todes, dem wir angehören, handgreiflich gemahnt. Noch einmal: die widerspruchsvolle Verknüpfung des Endlichen und Unendlichen bildet den tragisch-metaphysischen Kern menschlichen Wesens. Besonders Friedrich Vischer hat diese Tragik des menschlichen Daseins kraftvoll und aus innerem Erleben heraus hervorgehoben.[1])

Übergang der Metaphysik des Tragischen in die Ästhetik des Tragischen.

Damit sind wir bis an die Schwelle der Ästhetik des Tragischen gelangt. Die soeben dargelegte metaphysische Tragik des Menschen tritt nämlich in manchen Personen als derart beherrschende Macht ihres Bewußtseins auf, daß sich von hier aus ihr Schicksal bestimmt und entscheidet. In solchen Fällen nimmt die metaphysische Tragik konkret menschliche Gestalt an und wird ästhetisch darstellbar. Es sind uns solche Gestalten in der Ästhetik des Tragischen oft begegnet, namentlich dort, wo von den Charakteren gehandelt wurde, in denen sich Hohes und Gemeines, Drang nach dem Unendlichen hin und Gier nach dem Endlichen unselig bekämpfen (S. 272 ff.). Doch auch andere Gestalten gehören hierher, beispielsweise solche, die, wie Goethes Werther und Tasso,

1) Ich habe diese Seite an Vischers Philosophie in meiner Abhandlung „Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers“ (in den Beilagen zur Allgemeinen Zeitung vom 6. und 7. Mai 1892) hervorgehoben.

Hölderlins Hyperion, Jean Pauls Viktor und Emanuel, Klotilde und Liane, in gewissem Sinne Vischers Auch Einer, derart einseitig in ihren Idealwelten leben, daß sie sich an den Härten und Spitzen der Wirklichkeit überall blutig stoßen und reißen.

Die dargelegte Metaphysik: ein günstiger Boden für die Auffassung des Tragischen.

Zum Schluß erinnere ich nochmals an die Gunst und Ungunst der verschiedenen Weltanschauungen für die umfassende Würdigung des Tragischen (vgl. S. 40 f., 396 ff.). Die dargelegte Metaphysik des Tragischen ist ein Boden, der für das unparteiische Verständnis der verschiedenartigen tragischen Gestalten so günstig als möglich ist. Wer sich die Welt in der angedeuteten oder einer ähnlichen Richtung zurechtlegt, der ist vor allem Hineinlügen von poetischer Gerechtigkeit und sittlicher Weltordnung in die finsteren Arten des Tragischen geschützt. Er besitzt für das Sinnwidrige und Rohe, für das Erschreckende und Beängstigende im Weltlauf, für die harten, elenden, versöhnungslosen Entwickelungen und Ausgänge unerschrockenes Verständnis. Und andererseits hat er für die siegende Macht des Guten, für die Bezeugung einer vernünftigen, weisen Weltmacht einen hellen und freudigen Blick. Es erscheint ihm daher nicht als ein Verrat am Tragischen, wenn in ihm die Zusammenhänge von Schuld und Sühne, von Frevel und vergeltender Gerechtigkeit nachdrucksvoll zur Geltung gebracht werden; vielmehr erblickt er hierin eine Bereicherung und Vertiefung des Tragischen.

Die leid- und verderbenbringenden Entwickelungen und Schicksale der Welt zeigen ein verschiedenes Gesicht. *Die einen* lassen uns in allen Schrecken und Vernichtungen doch einen relativen Sieg der Vernunft und des Guten fühlbar werden. Durch *die anderen* werden alle unsere idealen Bedürfnisse und Hoffnungen niedergeschlagen und verhöhnt. Die in diesem Abschnitt gekennzeichnete Weltanschauung gibt dem, der sich zu ihr bekennt, einen Antrieb, dem Leid und Untergang nach beiden Seiten hin gerecht zu werden und das Tragische im Sinne dieses thatsächlich vorhandenen doppelten Gepräges von Leid und Untergang auszuweiten.

Alphabetisches Verzeichnis der als Beispiele herangezogenen Dichter und Dichtungen.